



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Experimentelle Figurendekonstruktion und multiple
Figurenkonstellation und -dynamik am Beispiel der
filmischen Repräsentation psychischer Dissoziation“

Verfasserin

Victoria Sofie Grießmeier

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Ramón Reichert

Danksagung

Es ist mir ein großes Anliegen mich bei all den Menschen zu bedanken, die mich bei der Anfertigung meiner Diplomarbeit begleitet und unterstützt haben.

Zu allererst möchte ich mich bei meinem Betreuer Prof. Dr. Ramón Reichert für die hervorragende Betreuung und die hilfreichen und vor allem sehr schnellen Ratschläge bedanken. Viele Ausführungen in dieser Arbeit wären ohne ihn nicht zustande gekommen.

Anschließend möchte ich mich sehr herzlich bei meiner tollen Familie bedanken, die mich stets unterstützt hat und die immer für mich da ist und mir all dies ermöglicht hat. Besonderer Dank geht an meine Mutter und meinen Freund Philipp Rosenberg, die sehr geduldig mit mir waren und für mich und meine Probleme immer ein offenes Ohr und Verständnis hatten. Zudem hatten sie stets viele gute Anregungen und Aufmunterungen parat und unterstützen mich beim Korrekturlesen.

Ganz besonderer Dank gilt Hartmut Becker für die hilfreichen Diskussionen, die langen Nachmittage und anregenden Gespräche. Neben dem Korrekturlesen, stand er mir auch sonst stets mit Rat und Tat zur Seite.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich die Diplomarbeit selbständig verfasst habe, keine anderen als die angegeben Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form (einem/einer Beurteiler/in zu Begutachtung) als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
- diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, Mai 2012

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Psychologische und philosophische Diskurse zur psychischen Störung der multiplen Persönlichkeit.....	4
2.1 Klinische Definitionen der psychischen Dissoziation.....	6
2.1.1 Multiple Persönlichkeitsstörung versus Schizophrenie.....	9
2.1.2 Multiple Persönlichkeitsstörung: Die Ursachen.....	12
2.1.3 Historischer Auszug zur Feminisierung der psychischen Dissoziation.....	14
2.1.4 Die Ausbildung der verschiedenen Alter-Persönlichkeiten	19
2.2 Ein geisteswissenschaftlicher Ansatz zur psychischen Störung der Dissoziation - von Hugo von Hofmannsthal bis Michel Foucault.....	20
2.2.1 Das literarische Motiv des Doppelgängers	20
2.2.2 Die psychische Dissoziation in Hugo von Hofmannsthals Andreas	22
2.2.3 Michel Foucault und die philosophische Betrachtung des Wahnsinns	28
3. Psychische Dissoziation im Film – die filmspezifische Umsetzung und Anpassung der Störung an das Medium Film.....	35
3.1 Der filmische Doppelgänger	40
3.2 Genre: Psychothriller und Horrorfilm.....	43
3.3 Der “geistig Kranke“ – eine beliebte Täterfigur	47
3.3.1 Genderfrage – Wer sind diese Personen?	50
3.3.2 Ungewöhnliche Figurenkonstellation – Täter und Opfer.....	53
3.4 Die filmischen Stilmittel	55
3.4.1 Zwischen Halluzination und Wahn – die subjektive Sichtweise	55
3.4.2 Das unzuverlässige Erzählen und die gezielte Irreführung der Zuschauer	58
3.4.3 Symbolik von Requisiten und Effekten.....	64
3.4.3.1 Der Spiegel	64
3.4.3.2 Der Schatten.....	69

4. Filmanalysen.....	71
4.1 Identity von James Mangold	71
4.1.1 Die multiple Figuren – mehr als eine Identität.....	72
4.1.2 Das Setting	78
4.1.3 Anzeichen der Unzuverlässigkeit.....	81
4.1.4 Wirklichkeitsbezug und Fazit.....	87
4.2 Lost Highway von David Lynch	89
4.2.1 Die Figurenkonstellation	90
4.2.1.1 Fred und Pete	91
4.2.1.2 Die Frauenfiguren Renée und Alice	96
4.2.1.3 Mystery Man und Dick Laurent/Mr. Eddy	100
4.2.2 Der psychische Zustand, die Metamorphosen und die Rückverwandlung.....	103
4.2.3 Zwischen Wahn und Realität - das Sich-Verlieren in Zeit und Raum ..	109
4.3 Haute Tension von Alexandre Aja / Dédales von René Manzor	114
4.3.1 Haute Tension.....	114
4.3.1.1 Die Frau als Täterin	114
4.3.1.2 Alles Erinnerung Maries – Das unzuverlässige Erzählen	120
4.3.2 Dédales	124
4.3.2.1 Mal Frau, mal Mann – die komplexe Figurenkonstellation	124
4.3.2.2 Nichts ist so, wie es scheint – die narrative Unzuverlässigkeit und ihre Anzeichen.....	129
5. Conclusio.....	135
6. Literaturverzeichnis	i
7. Filmverzeichnis	vii
8. Abbildungsverzeichnis.....	viii
Anhang	
Abstract	
Lebenslauf	

1. Einleitung

„Das Individuum besteht aus der Summe der zahlreichen Persönlichkeiten, die es in sich birgt. Nur um das völlige Chaos zu vermeiden, haben wir uns daran gewöhnt den Eindruck von Einheit nach außen zu vermitteln. Was andere unseren Charakter nennen, ist in Wirklichkeit nur der Panzer, der schützen soll, was wir wirklich sind.“

Dieses Zitat aus dem französischen Psychothriller *Dédales* verweist darauf, worum es in der vorliegenden Arbeit gehen soll: Um Individuen, deren seelische Einheit in viele Einzelteile zersplittert ist, kurz gesagt um multiple Persönlichkeiten. Der schützende Panzer, von dem hier die Rede ist, soll die Andersartigkeit dieser Personen verbergen, denn nicht selten bringt diese für die Leidtragenden Distanz und Ablehnung und sie werden als unberechenbar und gefährlich eingestuft.

„Der Begriff „Psychopath“ ist im Alltagssprachgebrauch eine geläufige Bezeichnung für „durchgeknallte“ und „irgendwie abartige“ Typen, die „krank“ sein müssen, weil sie in absolut abzulehnender Weise moralische Konventionen verletzen.“¹

In dieser Arbeit soll untersucht werden, wie der Film solche Figuren mit einer diskontinuierlichen Identität in Szene setzt: Wie stellt er das Phänomen der multiplen Persönlichkeit audiovisuell, dramaturgisch und anhand von Requisiten dar, und was macht den Reiz an dieser Störung aus? Es geht folglich um die Medialisierung und Inszenierung psychischer Krankheiten.

Da der Fokus auf Filmbeispielen aus dem Genre des Horrorfilms und des Psychothrillers liegt, stehen Filme, bei denen ein Persönlichkeitsanteil der Filmfigur zum Mörder wird, im Mittelpunkt der Betrachtung. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, wie es der Film schafft, Schauer ohne übernatürliche Erscheinungen - wie Vampire oder Monster - sondern allein mit den Abgründen der menschlichen Seele zu erzeugen. Das Interessante an Filmen aus diesem Genre ist, dass bei ihnen Täter und Opfer in einer Figur vereint ist. Doch was passiert mit den Figuren, wenn sie erkennen, was sie sind und was sie getan haben und wie wirkt sich dies auf den Filmplot aus?

¹ Fellner, Markus, *Psycho Movies. Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm*, Bielefeld: transcript 2006, S.277.

Daneben soll auch die Wirkung auf die Zuschauer untersucht werden. Welche Methoden verwendet der Film, um die multiple Persönlichkeit seinen Zuschauern zu vermitteln und in welcher Form verwendet und verfremdet er die psychische Störung für seine eigenen dramaturgischen Zwecke, um das Publikum auf falsche Fährten zu leiten.

Bevor auf diese Fragen näher eingegangen werden kann, muss zuerst anhand von klinischen Definitionen ein Überblick über die Symptome, Ursachen und die historische Entstehung und Deutung des Begriffs der multiplen Persönlichkeitsstörung beziehungsweise über deren Überkategorie, der psychischen Dissoziation, gegeben werden. Neben dem ICD 10, welches ein Standardsystem zur Klassifizierung psychischer Störungen ist und hauptsächlich im europäischen Raum angewendet wird, gibt es für den nordamerikanischen Raum das DSM IV. Im ICD 10 wird der Begriff der multiplen Persönlichkeit(ssstörung) verwendet, wobei dies eine Unterkategorie der dissoziativen Störung [Konversionsstörung] ist. Im DSM IV wurde der Begriff der multiplen Persönlichkeit in dissoziative Identitätsstörung umbenannt. In der vorliegenden Arbeit werden beide Begriffe, multiple Persönlichkeitsstörung und dissoziative Identitätsstörung, gleichwertig verwendet, wobei mit beiden Bezeichnungen ein und dieselbe psychische Störung gemeint ist.

Da es sich im ersten Kapitel um einen Diskurs zur psychischen Dissoziation handelt, treten im zweiten Abschnitt zu den klinischen Erkenntnissen noch weitere Standpunkte aus der Literatur und Philosophie hinzu. Im Bereich der Philosophie fällt häufig der Begriff des Wahnsinns, welcher sich wieder auf psychisch abnormale Menschen bezieht. Hierbei sind nicht ausschließlich multiple Persönlichkeiten gemeint, jedoch fällt die psychische Dissoziation als psychische "Erkrankung" unter den Begriff des Wahnsinns.

Das Gebiet der psychischen Dissoziation soll mittels einer interdiskursiven Einführung erörtert werden, indem aus den Bereichen, Psychologie/Psychiatrie, Literaturwissenschaft und Philosophie, die jeweiligen Standpunkte dargelegt werden und ein Bezug zwischen ihnen hergestellt wird. Daher ist nicht Ziel dieser Arbeit zu postulieren, welcher Standpunkt korrekt ist, sondern die verschiedenen Sichtweisen sollen zeigen, dass die psychische Dissoziation interdisziplinär von wesentlichem Interesse war und immer noch ist.

Dieser Diskurs soll zusammen mit dem dritten filmtheoretischen Kapitel mit dem Titel *Psychische Dissoziation im Film - die filmspezifische Umsetzung und Anpassung der psychischen Störung an das Medium Film* das Verständnis für die nachfolgenden Filmanalysen, sowie deren Interpretation erleichtern. Neben einer eingehenden Betrachtung der Figuren, sowie der multiplen Figurenkonstellation, die sich auf den psychisch Kranken als Täter, sowie die Täter-Opfer Konstellation und die Geschlechterfrage konzentriert, spielt auch die Untersuchung von Requisiten, wie dem Schatten und dem Spiegel, und die spezielle Erzählform des unzuverlässigen Erzählens eine Rolle.

In den folgenden Filmanalysen, sollen die filmtheoretischen Erkenntnisse zur Anwendung kommen und somit der zentralen Forschungsfrage nachgegangen werden, wie die multiple Persönlichkeitsstörung bildtechnisch anhand ihrer Figuren konzipiert und künstlerisch gestaltet wird. Den Rahmen der Analyse bilden vier Filmbeispiele, bei denen sowohl eine Reihe an Gemeinsamkeiten erkennbar ist, jedoch auch gestalterische und inhaltliche Unterschiede auftreten.

In *Identity* von James Mangold entwickelt der Protagonist elf Alter-Persönlichkeiten, die alle von verschiedenen Schauspielern verkörpert werden. Zudem tritt die Frage nach der Schuldfähigkeit des psychisch “Kranken“ auf.

In *Lost Highway* von David Lynch entwickelt der Protagonist nur eine Alter-Persönlichkeit, die wiederum von einem anderen Schauspieler dargestellt wird. Anders ist hier, dass die beiden Figuren immer nur zeitlich und räumlich voneinander getrennt auftreten und nie direkt interagieren.

Bei den letzten beiden Filmanalysen, *Haute Tension* von Alexandre Aja und *Dédale* von René Manzor, die zusammen ein Kapitel bilden, steht die Frau im Zentrum der Untersuchung. Diese ist hier nicht nur Opfer, sondern wird zur Täterin.

2. Psychologisch und philosophische Diskurse zur psychischen Störung der multiplen Persönlichkeiten

In den nachfolgenden Unterpunkten findet ein Diskurs zur multiplen Persönlichkeit beziehungsweise zu deren Überkategorie der psychischen Dissoziation statt. Dabei wird sich der erste Teil des Kapitels mit klinischen Definitionen beschäftigen. Neben der Begriffserklärung und den Symptomen der multiplen Persönlichkeitsstörung wird in gesonderten Unterpunkten der Unterschied zur Schizophrenie, die Ursachen, ein historischer Abriss zur Entwicklung der psychischen Dissoziation, sowie die Ausbildung der *Alter*-Persönlichkeiten geschildert. Der historische Abriss wird anhand von Konzeptionen Sigmund Freuds, sowie Forschungsergebnissen des französischen Psychiaters Pierre Janet dargestellt. Zudem schrieben manche Psychiater, wie Emil Kraepelin, die psychische Dissoziation mit der multiplen Persönlichkeit dem Störungsbild der Hysterie zu.² Folglich ist es von Bedeutung, die Entwicklung der multiplen Persönlichkeit vor dem Hintergrund der Hysterie zu betrachten, da bei multiplen Menschen Symptome der Hysterie diagnostiziert wurden.³ Obwohl schon seit der Antike bekannt,⁴ spielte die Diagnose der Hysterie vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle,⁵ weswegen ich mich bei der historischen Schilderung vorrangig auf diesen Zeitabschnitt konzentriere. Da sie vorwiegend dem weiblichen Geschlecht zugeteilt wurde, steht zudem besonders die Geschlechterfrage im Fokus der geschichtlichen Betrachtung.

Neben den klinischen Definitionen wird im zweiten Unterpunkt die psychische Dissoziation vom geisteswissenschaftlichen Standpunkt betrachtet. Nach 1910 kam es zu einer „Welle der Gegenreaktion gegen die Vorstellung von der multiplen Persönlichkeit“.⁶ Man bezeichnete die Patienten/innen als „Betrüger/innen“ und die

² Vgl. Sachsse, Ulrich, *Traumazentrierte Psychotherapie. Theorie, Klinik und Praxis*, Stuttgart: Schattauer 2004, S. 20.

³ Vgl. Hacking, Ian, *Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne*, München Wien: Carl Hanser 1996; (*Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton: University Press 1995). S. 94.

⁴ Vgl. Fiedler, Peter, *Dissoziative Störungen und Konversion*, Weinheim: Psychologie Verlags Union 1999, S. 36

⁵ Vgl. Ellenberger, Henri F., *Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler, Jung*, Zürich: Diogenes ³2005; (Orig. *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York: Basic Books Inc. 1970). S.209

⁶ Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten*, S. 208.

Störung als „Einbildung“.⁷ Doch auch wenn die Störung zurückgedrängt wurde, war der Weg für andere Wissenschaften und Künste geebnet: Film, Literatur und auch Philosophie fanden verstärktes Interesse an der Doppelgängerthematik und beschäftigten sich eingehender damit, „dass die Einheit der Persönlichkeit keine vorgegebene Substanz ist und dem Individuum nicht mitgegeben wird, sondern ein höchst fragiler Zustand ist, der immer wieder in Frage steht.“⁸ Daher beginnt der geisteswissenschaftliche Abschnitt mit einer kurzen Einführung zum Motiv des literarischen Doppelgängers.

Als literarisches Beispiel wird danach Hugo von Hofmannsthal's unvollendeter Roman *Andreas* untersucht. Hofmannsthal führt darin gleich mehrere Arten der Dissoziation aus und bezieht sich besonders auf das Thema der zweiten unbewussten Persönlichkeit. Anschließend geht es um die philosophische Anschauung zum Wahnsinn. Der französische Philosoph Michel Foucault beschäftigte sich eine Zeit lang mit den Diskursen des „Wahnsinns“. Daher liegt der Fokus besonders auf Foucaults Werk *Gesellschaft und Wahnsinn* von 1961 und seiner antipsychiatrischen Sicht. Foucaults Diskurs kreist um die Dichotomie des Wahnsinns und der Vernunft und wie sich die Erscheinung des Wahnsinns entwickelte.⁹ Seine Theorie spricht sich außerdem - gemäß der Antipsychiatriebewegung der 1970er Jahre - für eine Befreiung der Patienten aus dem „Gefängnis“ Psychiatrie aus.

Die beiden Geisteswissenschaftler Hofmannsthal und besonders Foucault können als Gegenpol zu den klinischen Definitionen betrachtet werden, durch die eine neue Betrachtungsweise auf die Phänomene Wahnsinn/Hysterie/multiple Persönlichkeitsstörung eröffnet wird.

⁷ Vgl. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten*, S. 208.

⁸ Martynkewicz, Wolfgang, „Von der Fremdheit des Ichs. Das Doppelgängermotiv in *Der Student von Prag* (1913)“, *Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft*, Hg. Oliver Jahraus/ Stefan Neuhaus, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2005, S.19-40, hier S. 23.

⁹ Vgl. Sarasin, Philipp, *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg: Junius 2005, S. 18.

2.1 Klinische Definitionen der psychischen Dissoziation

Im Rahmen der Fragestellung der vorliegenden Arbeit, inwiefern die psychische Dissoziation und damit verbunden die multiple Persönlichkeitsstörung im Film dargestellt wird, bedarf es einer kurzen Einführung in das Erscheinungsbild dieser Störung aus Sicht der Psychologie. Die nachfolgenden klinischen Definitionen sollen dazu beitragen einen ersten Eindruck und eine Grundlage zu schaffen, welche Merkmale die Störung aufweist, um das nachfolgende Kapitel und die Filmanalysen besser nachvollziehen und verstehen zu können.

Um psychische Störungen weltweit zu definieren und klassifizieren, gibt es, wie bereits in der Einführung beschrieben, zwei wesentliche Diagnosesysteme: Das ICD-10 und das DSM-IV.

Nach der aktuellen internationalen Klassifikation der Krankheiten, dem ICD 10 (International Classification of Diseases), welches von der Weltgesundheitsorganisation der Vereinten Nationen (WHO) erstellt wurde, fällt die multiple Persönlichkeitsstörung (im Folgenden auch MPS genannt) unter die Kategorie der psychischen Dissoziation. Dissoziation bedeutet wörtlich übersetzt Trennung beziehungsweise Zerfall, bildet somit das Gegenteil von Assoziation, welches in der Psychologie soviel bedeutet wie die „(unwillkür.) Aneinanderreihung, Verknüpfung von Vorstellungen.“¹⁰ Folglich stellt die psychische Dissoziation ein Zerfallen beziehungsweise Trennen einer Persönlichkeit in verschiedene Bewusstseinsinhalte dar „da[ß] ein Bewu[ß]tsein in Stücke geht [...]“¹¹.

Dissoziative Phänomene sind jedoch auch bei psychisch gesunden Menschen in Form von Tagträumen und Phantasievorstellungen bekannt. Diese sind allerdings abgeschwächte Erscheinungsformen einer Dissoziation. Die MPS stellt die extremste Form einer Dissoziation dar.¹²

Nach den diagnostischen Kriterien des ICD 10 spricht man von einer multiplen Persönlichkeit, wenn folgende Auffälligkeiten in Erscheinung treten:

¹⁰ Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.), *Fremdwörter-Lexikon*, Gütersloh/München: Wissen Media²2002, S. 47.

¹¹ Schneider, Peter K., *Ich bin WIR. Die multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte, Theorie und Therapie eines verkannten Leidens*, Hg. Erich Fuchs/ Fritz Oberbeil, 3 Bde., Neuried: ars una²1997, S. 2.

¹² Vgl. Herpertz-Dahlmann, B., „Posttraumatische Belastungsstörung“, *Entwicklungspsychiatrie. Biopsychologische Grundlagen und die Entwicklung psychischer Störungen*, Hg. Beate Herpertz-Dahlmann/Franz Resch/Michael Schulte-Markwort/Andreas Warnke, Stuttgart: Schattauer²2008, S. 969-983; hier S. 947.

„Das grundlegende Merkmal ist das offensichtliche Vorhandensein von zwei oder mehr verschiedenen Persönlichkeiten bei einem Individuum.“¹³ Wichtig nach der klinischen Definition des ICD-10 ist, dass jede Persönlichkeit für sich alleine besteht und daher nur eine sichtbar ist.¹⁴ So dominiert jeweils nur eine Persönlichkeit die Handlungen und das Verhalten des Individuums. Das gleichzeitige Bestehen mehrerer Persönlichkeiten nebeneinander schließt die klinische Definition des ICD-10 daher aus.¹⁵ Denn jede Identität „ist vollständig, mit ihren eigenen Erinnerungen, Verhaltensweisen und Vorlieben“¹⁶, und daher ist die Kenntnis der anderen Existenzen oft nicht bekannt, was vor allem bei Multiplen mit nur zwei Persönlichkeiten der Fall ist.

Viele Filme, wie *Fight Club* oder auch Filme aus der nachfolgenden Filmanalyse wie *Dédales*, halten sich in Bezug auf dieses Kriterium nicht an die klinische Definition. So treten die Gastgeber-, sowie die Teilpersönlichkeiten in diesen Filmen gleichzeitig nebeneinander auf, interagieren und unterstreichen somit ihre eigenständige Existenz.

Der Psychiater Henri F. Ellenberger hingegen spricht in seinem Werk *Die Entdeckung des Unbewussten* von:

- „1. Multiple Persönlichkeiten, die gleichzeitig auftreten.
2. Multiple Persönlichkeiten, die nacheinander auftreten
 - a) und gegenseitig voneinander wissen
 - b) und gegenseitig nichts voneinander wissen
 - c) und bei denen nur eine von der andere weiß“¹⁷

Daher gab es anscheinend sehr wohl Patienten mit MPS, bei denen die Persönlichkeiten gleichzeitig auftraten, sowie Fälle bei denen die Persönlichkeit von der Existenz der jeweils anderen wusste, allerdings war dies eher seltener der Fall.¹⁸ Häufiger schienen die Formen b) und c) aufzutreten. Eine dritte Kategorie nach Ellenberger, bei der von einem „Bündel von Persönlichkeiten“¹⁹ die Rede ist, wurde später bei der Hypnose

¹³ Taubner, Svenja/ Pauza, Elisabeth, „Kapitel 15 - ...alles was Du sein wolltest, bin ich!“, *Batman und andere himmlische Kreaturen. Nochmal 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen*, Hg. Heidi Möller/Stephan Doering, Berlin Heidelberg: SpringerMedizin 2010, S. 181-194, hier S. 186.

¹⁴ Vgl. Ebenda S. 186.

¹⁵ Vgl. Hacking, *Multiple Persönlichkeit*, S. 17f.

¹⁶ Taubner / Pauza, „Kapitel 15 - ...alles was Du sein wolltest, bin ich!“, S. 186.

¹⁷ Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewussten*, S. 193.

¹⁸ Vgl. Ebenda S. 194ff.

¹⁹ Ebenda S. 204.

bereits hypnotisierter Personen entdeckt.²⁰ Dies verdeutlicht, welche komplexen Strukturen diese Störung annehmen kann.

Auch in der zweiten Standardklassifikation, dem DSM IV (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disease), welches von der amerikanischen psychiatrischen Vereinigung herausgegeben wird, werden im Grunde die gleichen Merkmale angeführt wie im ICD-10: Das Bestehen mehrerer Persönlichkeiten in einem Individuum und die vollkommene Kontrolle einer Persönlichkeit.²¹ Allerdings wurde im DSM IV der Begriff der multiplen Persönlichkeitsstörung durch jenen der dissoziativen Identitätsstörung abgelöst, damit eine Verwechslung mit einer Persönlichkeitsstörung nicht auftreten kann.²² Ein weiteres entscheidendes Kriterium der Störung ist die partielle Amnesie. Dies sind „Gedächtnislücken, die nicht durch normale Verge[ß]lichkeit erklärbar sind.“²³ Die Betroffenen sind nicht fähig, sich an wichtige persönliche Informationen oder Handlungen zu erinnern, ihnen fehlt die Erinnerung an eine gewisse Zeitspanne.²⁴ Charakteristisch sind diese Erinnerungsstörungen für alle Arten der dissoziativen Störungen, unter welche auch die multiple Persönlichkeitsstörung fällt. So heißt es genau: „Das Hauptmerkmal der dissoziativen Störungen ist eine Unterbrechung der normalerweise integrativen Funktionen des Bewu[ß]tseins, des Gedächtnisses, der Identität oder der Wahrnehmung der Umwelt.“²⁵ Die Gedächtnisleistung, verbunden mit dem dazugehörigen Identitätsgefühl, ist bei dieser psychischen Störung von außerordentlicher Bedeutung, denn Personen mit dieser Störung schlüpfen nicht nur in andere Rollen und verkörpern diese, im Gegenteil, sie sind all diese Identitäten und bilden eine Entität. Sie leben, fühlen und handeln wie diese. „[...] [D]as Erleben des eigenen Selbst, der eigenen Person, der eigenen Individualität [...]“²⁶ ist in der Psychologie das, was die Identität ausmacht und so

²⁰ Vgl. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten*, S. 204.

²¹ Vgl. BehaveNet, <http://www.behavenet.com/capsules/disorders/did.htm>, 17.10.2011.

²² Vgl. Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 136.

²³ Held, Tilo, „Multiple Persönlichkeitsstörung – ein psychiatriepolitisches Konstrukt?“, *Multiple Persönlichkeit. Krankheit, Medium oder Metapher?*, Hg. Christina von Braun/ Gabriele Dietze, Frankfurt am Main: Neue Kritik 1999, S. 18-31, hier S. 19.

²⁴ Vgl. Eichenberg, Christiane/ Monika Becker-Fischer/ Gottfried Fischer/ Bernhard Wutka, „Das Selbst, das nichts von sich weiß. Ich bin die Andere – Multiple Persönlichkeitsstörung (ICD-10: F44.81)“, *Frankenstein und Belle de Jour. 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen*, Hg. Stephan Doering/ Heidi Möller, Heidelberg: Springer Medizin 2008, S. 209.

²⁵ International society for the study of dissociation Deutsche Sektion e.V., <http://www.dissoc.de/issd10.html>, 17.10.2011.

²⁶ Fellner, *Psycho Movies*, S. 353.

erleben auch multiple Persönlichkeiten jede einzelne Identität als eigenständiges Individuum, die voneinander isoliert existieren. Das macht es möglich, dass eine Persönlichkeit keinerlei Kenntnis darüber hat, was eine andere Persönlichkeit getan hat, obwohl beide im selben Körper leben. Jedoch hat dies auch zur Folge, dass es den Betroffenen nicht möglich ist, „innerpsychisch eine ganzheitlich erlebte oder ganzheitlich wirkende Selbstsicht bzw. Erfahrungswelt aufzubauen.“²⁷ Die Unwissenheit einer Persönlichkeit über die Taten einer anderen Teilpersönlichkeit ist für den Film, vor allem für die Täter-Opfer Konstellation (siehe Kap. 3.3.2.1), von Bedeutung. Sie ermöglicht ein interessantes Rollenspiel, indem eine Figur gleichzeitig zum Täter und zum Opfer werden kann.

Die Konstellation der Persönlichkeiten ist meist in eine Gastgeberpersönlichkeit, auch „Host“ genannt, und eine bis mehrere *Alter*-Persönlichkeiten, (siehe dazu Kap. 2.1.4) unterteilt. Meist sind dem „Host“ die anderen Persönlichkeiten nicht bekannt und dieser erfährt von ihnen erst während der Therapie.²⁸ Wichtig ist, dass diese Persönlichkeiten keine Wahnvorstellungen oder Halluzinationen, wie bei schizophrenen Erkrankungen, sind.²⁹ Die Unterschiede zwischen einer multiplen Persönlichkeitsstörung und schizophrenen Störungen werden im Folgenden erläutert.

2.1.1 Multiple Persönlichkeitsstörung versus Schizophrenie

Allzu häufig wird, vor allem in der Gesellschaft, der Fehler begangen, die dissoziative Identitätsstörung mit der psychischen Störung der Schizophrenie gleichzusetzen. Jedoch nicht nur Laien verwechseln diese psychischen Erscheinungen, vielmehr haben Psychologen Betroffene oft falsch diagnostiziert.³⁰

Der Begriff Schizophrenie stammt aus dem Griechischen. *Schizo* bedeutet gespalten und *phrein*, die Seele.³¹ Daher ist es nicht verwunderlich, dass die Übersetzung in „gespaltete Seele“ oft mit der Definition der multiplen Persönlichkeit verwechselt wird. Es gibt, nach ICD-10 und DSM IV, vielfältige Unterkategorien der Schizophrenie, jedoch ist ihnen meist eins gemein: Dass „[...] die Gedanken, Gefühle und

²⁷ Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 142.

²⁸ Vgl. von Braun, Christina/ Gabriele Dietze (Hg.), *Multiple Persönlichkeit. Krankheit, Medium oder Metapher?*, Frankfurt am Main: Neue Kritik 1999, S. 7.

²⁹ Vgl. Taubner / Pauza, „Kapitel 15 - ...alles was Du sein wolltest, bin ich!“, S. 186 f.

³⁰ Vgl. Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 159.

³¹ Vgl. Bergemann, Wibke, „„Voll schizo““, *Psychologie heute* 38/8, August 2011, S.42-45; hier S. 44.

Körperreaktionen einer Person voneinander abgespalten sind, so dass die [...] Körperreaktion auf ein Gefühl völlig unangemessen [...] ist.“³²

Dementia praecox, ein von Emil Kraepelin 1896 eingeführter Begriff, bezieht sich vor allem auf die Denkstörung Schizophrener im Sinne einer frühzeitigen Verblödung. Eugen Bleuler löste 1911 diesen mit viel Diskriminierung verbundenen Begriff durch die Bezeichnung der Schizophrenie ab.³³ Dies hatte zur Folge, dass vor allem nach den 1920er Jahren viele Fälle multipler Persönlichkeit fälschlicherweise der Schizophrenie zugeordnet wurden, wodurch die dissoziative Identitätsstörung (im folgenden als DIS bezeichnet) bis in die 1970er Jahre immer mehr verdrängt wurde und in Vergessenheit geriet.³⁴

Häufig sind bei der Störung der multiplen Persönlichkeit die Symptomatiken der paranoiden Schizophrenie, vor allem akustischer Natur, gemeint. „Die paranoide Schizophrenie ist durch beständige, häufig paranoide Wahnvorstellungen gekennzeichnet, meist begleitet von akustischen Halluzinationen und Wahrnehmungsstörungen.“³⁵ Akustische Halluzinationen sind meist dialogische Stimmen, die sich über die betreffende Person unterhalten und diese auch in ihrem Handeln beeinflussen können. So hören schizophrene Menschen fremde Stimmen, beziehungsweise erleben die Existenz fremder Personen, jedoch bleibt bei dieser Störung die Hauptperson dieselbe. Sie verwandelt sich nicht in andere Persönlichkeiten, sondern erlebt mit, wie über sie gesprochen wird. Multiple erfahren diese Stimmen in ihrem Kopf nicht als „fremdbestimmt“, sondern als eigene Denkprozesse unterschiedlicher Persönlichkeiten, durch die sie in ihrem Handeln beeinflusst werden können. Dieses Merkmal ist eines der Hauptkriterien, welches zu einer Fehldiagnose führen kann.³⁶

Es handelt sich bei der Schizophrenie also nicht um eine Spaltung in verschiedene Persönlichkeiten, wie dies bei der multiplen Persönlichkeit der Fall ist, sondern um „eine Spaltung von Verstand und Sinnlichkeit“.³⁷ Der Schizophrene erfährt eine Spaltung innerhalb einer Person. Emotionen, Verhaltenweisen und Gedanken haben

³² Hacking, *Multiple Persönlichkeit*, S. 16.

³³ Vgl. Bergemann, „„Voll schizo““, S.44.

³⁴ Vgl. Huber, Michaela, *Multiple Persönlichkeit. Seelische Zersplitterung nach Gewalt*, Paderborn: Junfermann 2010, S. 29.

³⁵ ICD 10, <http://www.dimdi.de/static/de/klassi/diagnosen/icd10/htmlamtl2006/fr-icd.htm>, 5.11.2011.

³⁶ Vgl. Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 159.

³⁷ Hacking, *Multiple Persönlichkeit*, S. 173.

unterschiedliche Intuitionen, sie sind sich nicht einig, sondern zersplittert. Die Splitter bestehen folglich nebeneinander, während die verschiedenen Persönlichkeiten eines Multiplen nicht gleichzeitig oder nebeneinander existieren können, sondern alternierend, also zeitlich voneinander getrennt in Erscheinung treten.³⁸ Völlig gegensätzliche Gefühle und Bedürfnisse können bei Schizophrenen innerhalb einer Psyche gleichzeitig und nebeneinander herrschen, was sie und ihre Handlungen nach außen verrückt erscheinen lässt.³⁹ Zwar gibt es im aktuellen Klassifikationssystem eine eindeutige Trennung zwischen der dissoziativen Identitätsstörung und schizophrenen Störungen, allerdings können die Symptome von MPS mit einer Reihe anderer psychischen Anomalien zusammenhängen. Diese können zum Beispiel Angstphobien, Stimmungsschwankungen, sexuelle Dysfunktionen, Selbstmordversuche oder eben auch Symptome einer Schizophrenie, welche sich durch Wahnvorstellungen, Halluzinationen, verwirrte Sprache oder katatonisches Verhalten äußern, sein.⁴⁰ Vor allem Wahnvorstellungen und Halluzinationen sind für den Film geeignete Erscheinungsformen, um die psychische Labilität des Protagonisten auszudrücken. Unter Kap. 3.4.1, in dem es um die subjektive Sichtweise im Film geht, und in der Filmanalyse von *Lost Highway* (Kap. 4.2) wird dies ausführlicher erläutert, da der Hauptdarsteller neben einer DIS auch Symptome einer Schizophrenie aufweist.

Es ist schwierig, das Bild der Schizophrenie eindeutig zu fassen und zu beschreiben, da diese bei jedem Menschen andersartig in Erscheinung treten und unterschiedliche Symptome hervorrufen kann.⁴¹ Auch über die Störung der Multiplen Persönlichkeit sind Experten bis heute uneins, ob sie vielleicht nur eine Modeerscheinung ist und worauf sie beruht. So existiert seit der Entdeckung der multiplen Persönlichkeitsstörung bis in die Gegenwart die Meinung, dass diese Störung nicht real und eine bloße Einbildung sei. Grund hierfür ist vor allem die in Amerika immer häufiger gestellte Diagnose Multiple Persönlichkeitsstörung. Diese Situation stellt für manche eine Art Massenwahn dar. Begonnen hat dies mit dem bekannten Fall der Sybil Dorsett, ein Pseudonym für Shirley Mason, aus dem Jahr 1972, welche ihr Selbst in sechzehn Persönlichkeiten

³⁸ Vgl. Bleuler, Eugen, *Lehrbuch der Psychiatrie*, Berlin/Heidelberg/New York: Springer¹⁵1983, S. 82.

³⁹ Vgl. Bergemann, „Voll schizo“, S. 44.

⁴⁰ Wedding, Danny/ Mary Ann Boyd/ Ryan M. Niemiec, *Movies & Mental Illness. Using Films to Understand Psychopathology*, Cambridge: Hogrefe & Huber 2005, S. 25.

⁴¹ Vgl. Bergemann, „Voll schizo“, S. 44.

aufgespaltet haben soll.⁴² Dieser Fall erregte so viel Aufmerksamkeit, dass sogar zwei Filme darüber gedreht wurden. Zudem erwähnt auch der französische Film *Dédales*, der in der nachfolgenden Filmanalyse eingehender behandelt wird, diesen Fall und spielt damit auf deren Hauptprotagonistin Claude an. Wie bei Sybil kommen auch bei Claude Zweifel darüber auf, ob sie wirklich an einer dissoziativen Identitätsstörung leidet oder alles nur gespielt und somit Betrug ist. Dies zeigt, dass auch Filme die Annahme, MPS sei nur eine Mode-Diagnose, thematisieren.

2.1.2 Multiple Persönlichkeitsstörung: Die Ursachen

Die Schwierigkeit, eine als allgemeingültig anerkannte Grundlage und Definition zu formulieren, lässt die beiden Störungen, Schizophrenie und MPS, leicht miteinander verschwimmen. Sie erscheinen beide rätselhaft und sind bis heute nicht völlig geklärt. Theorien für die Ursachen einer Schizophrenie gehen von genetischer und psychischer Veranlagung, organisch-neurologischen Ursachen bis hin zu sozialen Umweltfaktoren und Persönlichkeitsdispositionen aus.⁴³ Auch bei der MPS ist die Ursache bis heute nicht eindeutig. Die meisten Theorien für das Zustandekommen dieser Identitätsstörung beziehen sich, wie bei allen Formen der psychischen Dissoziation, auf frühe traumatische Erlebnisse. Daher treten dissoziative Störungen häufig bei akuten oder posttraumatischen Belastungsstörungen auf.⁴⁴ Diese Traumata werden mehrheitlich durch das familiäre Umfeld entfacht und können durch Verwahrlosung beziehungsweise Vernachlässigung, Misshandlungen oder vor allem durch inzestuösen, sexuellen Missbrauch entstehen.⁴⁵ Das Fehlen einer verständnisvollen Bezugsperson ist laut Michaela Huber ein entscheidender Faktor für das Zustandekommen einer Dissoziation.⁴⁶ Denn nicht jedes Kind, das Opfer seelischer und körperlicher Misshandlungen wurde, mutiert zu einer multiplen Persönlichkeit. Eine gewisse Fähigkeit, dissoziieren zu können, wird vorausgesetzt. Die Wissenschaft geht heute davon aus, dass die Erlebnisse so schwerwiegend sein müssen, dass das Leid der Person

⁴² Vgl. Lau, Jörg, „Die neueste Stimmung im Westen. Die vollends aufgeklärte Welt strahlt im Zeichen einer neuen Hysterie“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/1997/25/hysterie.txt.19970613.xml/seite-3> 13.06.1997, 13.11.2011.

⁴³ Vgl. Moldzio, Andrea, *Schizophrenie – eine philosophische Erkrankung?*, Würzburg: Königshausen&Neumann 2004, S. 44.

⁴⁴ Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 158.

⁴⁵ Vgl. Schneider, *Ich bin WIR*, S. V.

⁴⁶ Vgl. Huber, Michaela, *Trauma und die Folgen. Trauma und Traumabehandlung Teil 1*, Paderborn: Junfermann⁴2009, S. 134.

die Grenze des Erträglichen überschritten hat. Erst dann werden multiple Persönlichkeiten zum Leben erweckt, an die das Elend aufgeteilt und so als eine Art Schutzschild verwendet werden kann.⁴⁷ Das ursprüngliche Ich zieht sich immer mehr in das Unbewusste zurück.⁴⁸

Die Entstehungsursache von MPS, vor allem jene Konzeption eines traumatischen Kindheitserlebnisses, findet in Filmen häufig Verwendung. Sie liefert den Zuschauern/innen eine Begründung für das abweichende Verhalten der Charaktere.

Jedoch ist für einige Experten die Annahme, dass die Ursache von MPS in einem Missbrauchserlebnis begründet liegt, nicht ganz so eindeutig.

„Ich will hier auf die sehr umstrittene Frage, ob es heute einen Mi[ß]brauch mit dem Vorwurf des Mi[ß]brauchs gibt, nicht näher eingehen, wohl aber darauf hinweisen, da[ß] bei den Frauen, die *nachweislich* zu Opfern von Inzest und sexuellem Mi[ß]brauch geworden sind, gerade nicht die hysterischen Symptombildungen und so gut wie nie die multiple Persönlichkeits-Störung zu beobachten ist, jedoch zum Beispiel schwere Depressionen.“⁴⁹

So ist der Missbrauch als alleiniger Auslöser für MPS weiterhin heftig umstritten. Einige Wissenschaftler sehen darin die alleinige Ursache, andere hingegen sind der Meinung, dass ein sexueller Missbrauch selten zu MPS führt, auch wenn dies nicht impliziert, dass er als Ursache vollkommen ausgeschlossen wird.

Ob MPS nun wahrhaft existiert oder nicht und was die wirklichen Ursachen sind, ist nicht völlig geklärt. Eindeutiger ist jedoch, dass die MPS eine andere Störung, die Hysterie, mit Beginn des 20. Jahrhunderts als „Frauenkrankheit“ abgelöst hat.⁵⁰

⁴⁷ Vgl. Schneider, *Ich bin WIR*, S. XII.

⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 2.

⁴⁹ von Braun, Christina, „Frauenkörper und medialer Leib“, *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie*, Hg. Hans Ulrich Reck, Wien New York: Springer 1996, S.125-146, hier: S. 137f.

⁵⁰ Vgl. Ebenda

2.1.3 Historischer Auszug zur Feminisierung der psychischen Dissoziation

Anhand zahlreicher Fallgeschichten⁵¹ scheint es, dass der Hauptanteil multipler Persönlichkeiten weiblich ist, allerdings ist dies keine erwiesene Tatsache.

Doch auch die Geschichte spielt bei dieser Annahme eine Rolle, denn das Phänomen der Spaltung in mehrere Persönlichkeiten ist sicherlich keines der Neuzeit. Schon seit dem Mittelalter ist immer wieder die Rede von gespalteten Persönlichkeiten, die als „besessen“ beschrieben wurden.⁵² Im Mittelalter wurden Frauen als „wahnsinnig“ tituliert, von denen behauptet wurde, sie hätten einen Pakt mit dem Teufel oder seien von ihm besessen. Oft wurden sie als Hexen verbrannt.⁵³ Ellenberger bezeichnete die Besessenheit bereits als eine Art Vorläufer beziehungsweise Variante der multiplen Persönlichkeit und unterteilte sie in luzide und somnambule⁵⁴. Bei ersterer erlebt die Frau, wie „zwei Seelen in [ihrer] Brust miteinander ringen“.⁵⁵ Bei der somnambulen Besessenheit erfährt sie nichts über den Eindringling in ihrem Körper, der ein eigenständiges Individuum bildet.⁵⁶ Ab Ende des 19. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert hinein gab es, Aufzeichnungen zur Folge, eine Welle weiblicher Hysterie. Der Begriff der multiplen Persönlichkeit war zu dieser Zeit noch nicht in dem Maße etabliert, wie wir ihn heute kennen und daher galten diese Frauen in erster Linie als Hysterikerinnen.⁵⁷ „Wahnsinn ist meist als Krankheit beschrieben worden. Auch als soziale und moralische Degeneration. Und oftmals wurde er mit dem Attribut des Weiblichen versehen.“⁵⁸

Hystera ist altgriechisch und bedeutet übersetzt Gebärmutter. Somit gründete die Erkrankung auf der Annahme, dass sie aus dem weiblichen Uterus stamme und vorrangig nur bei Frauen auftritt.⁵⁹ Die Beschwerden der Hysterie waren organisch nicht begründbar und man kam zur Schlussfolgerung, dass bei Frauen nach zu langer

⁵¹ Vgl. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten*, S. 186-208.

⁵² Vgl. Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 32.

⁵³ Vgl. Morschitzky, Hans, *Somatoforme Störungen. Diagnostik, Konzepte und Therapie bei Körpersymptomen ohne Organbefund*, Wien: Springer 2007, S. 3.

⁵⁴ Anm. Somnambul bedeutet wörtlich übersetzt schlafwandelnd, schlafwandlerisch. Luzid bedeutet wörtlich hell, klar. Unter luziden Träumen oder Klartraum versteht man, dass den Träumenden bewusst ist, dass sie träumen. Vgl. Holzinger, Brigitte, *Der luzide Traum. Phänomenologie und Physiologie*, Wien: WUV-Univ.-Verl. 1997, S. 18.

⁵⁵ Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten*, S. 186.

⁵⁶ Vgl. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten*, S. 186.

⁵⁷ Vgl. Ebenda S. 209.

⁵⁸ Donnenberg, Wilbirg/Astrid Ofner, *Frauen und Wahnsinn im Film*, Wien: Sixpack Film 1998, S. 7.

⁵⁹ Vgl. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten*, S. 209.

sexueller Abstinenz die Gebärmutter in andere Bereiche des Körpers wandere und dort Beschwerden verursache.⁶⁰

Das Phänomen der weiblichen Hysterie ist ein Typus, der noch bis in die Neuzeit reicht, auch wenn nicht von den gleichen Ursachen ausgegangen wird. Jedoch werden bis heute bei Männern Geisteskrankheiten weniger er- und anerkannt als bei Frauen.⁶¹

Auch Sigmund Freud beschäftigte sich mit dem Phänomen der weiblichen Hysterie. In diesem Zusammenhang wurde auch die Thematik des Bewussten und Unbewussten immer mehr publik. Zusammen mit dem Arzt Josef Breuer verfasste Freud 1895 die *Studien über Hysterie*.⁶² Darin wird die bekannte Falldarstellung der Bertha Pappenheim, auch als Anna O. bekannt, geschildert. Diese Studie bildet nach heutiger Auffassung den Auftakt zur Psychoanalyse.⁶³

Die Beschreibung führt Symptome der Patientin an, die zuerst eher an eine andere psychische Störung erinnern als an eine multiple Persönlichkeit. Es wird von visuellen Halluzinationen über Sprachstörungen bis hin zu Sehstörungen geschrieben. Jedoch kommt es dann unter Punkt 9 in Breuers Aufzeichnungen zu folgender Beobachtung: „Verdopplung der Persönlichkeit: die Kranke bewegt sich zwischen ihrem normalen, depressiven Ich und einer „condition seconde“ hin und her, in der sie sich launisch benimmt und an die sie danach keinerlei Erinnerung hat.“⁶⁴

Breuer und Freud nehmen in den *Studien über Hysterie* Bezug auf J.-M. Charcots Ansicht, dass die Erscheinungsformen der Hysterie leicht durch Hypnose hervorgerufen und behandelt werden können, da sie „ihren Ursprung in hypnoseähnlichen Zuständen nähmen, in die insbesondere suggestibel veranlagte Menschen bei traumatischer Erfahrung geraten können.“⁶⁵ Das Wiedererinnern und Erzählen des Traumas würde eine Heilung des Geistes in Gang setzen, indem die unterschiedlichen Identitäten nach und nach wieder zu einem Individuum zusammengefügt werden. Auch heute wird die Hypnose, neben anderen Verfahren, in manchen Abschnitten der Therapie noch angewendet.⁶⁶

⁶⁰ Vgl. Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S.13.

⁶¹ Vgl. Hacking, *Multiple Persönlichkeit*, S. 94f.

⁶² Vgl. Borch-Jacobsen, Mikkel, *Anna O. zum Gedächtnis. Eine hundertjährige Irreführung*, München: Fink 1997; (Orig. *Souvenirs d'Anna O. Une mystification centenaire*, Paris: Aubier 1995), Klappentext.

⁶³ Vgl. Brentzel, Marianne, *Anna O. Bertha Pappenheim. Biographie*, Göttingen: Wallstein 2002, S. 249.

⁶⁴ Borch-Jacobsen, *Anna O. zum Gedächtnis*, S. 26.

⁶⁵ Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 31.

⁶⁶ Vgl. Wedding/ Boyd/ Niemieć, *Movies & Mental Illness*, S. 25.

Auch im Film wird die Hypnose als Therapieverfahren eingesetzt. *Dédalles*, wie auch *Identity* verwenden diese Technik inhaltlich, um die Figuren mit ihren Teilpersönlichkeiten zu einer gefestigten Identität verschmelzen zu lassen und somit zu „heilen“.

Zudem geht Freud in diesen Studien davon aus, dass der Auslöser hysterischer Erscheinungen in äußeren Erlebnissen liegt, zum Beispiel einer frühen Traumatisierung durch sexuelle Misshandlungen.⁶⁷ Allerdings wandte sich Freud schon bald von der in den *Studien der Hysterie* entworfenen „Trauma-Konzeption“ ab und beschrieb die These der Verdrängung und der Abwehr inakzeptabler Bewusstseinsinhalte, die vor allem triebhaftem Ursprungs waren. Diesen Ausschluss von Erfahrungen in ein „*dynamisches Unbewußte*“⁶⁸ konnte nach Freud bereits ein Kleinkind vollziehen. Die Entstehung einer Eigendynamik der verdrängten Bewusstseinsinhalte entwickelt sich im Unbewussten ohne dass sie dem Bewussten zugänglich sind. Er „erklärte die realen traumatisierenden Erfahrungen [somit] zu sexuellen Wunschphantasien seiner „hysterischen“ Patientinnen.“⁶⁹ Nach dieser revidierten Theorie Freuds war die Grundlage der Hysterie sexuell begründet und somit nicht mehr äußerlich hervorgerufen, sondern ein Konflikt im Inneren der Frauen. Demnach behauptete Freud, seine Patientinnen hätten unterdrückte triebhafte sexuelle und inzestuöse Wunschphantasien, wodurch er die berühmte These des Ödipus-Komplexes ins Spiel brachte.⁷⁰ Das Mädchen wolle tief im Unbewussten verführt werden, da es insgeheim den Vater begehre und dieses unsittliche, nicht gestattete, inzestuöse Verlangen würde sie zur „Hysterikerin“ werden lassen. Den „bevorzugte[n] Mechanismus bei der Symptombildung der Hysterie“⁷¹ bezeichnete er als Konversion. Freud wendete sich auch später noch von der Traumatheorie ab und blieb bei seinem Konzept der Verdrängung. Der Grund hierfür war, dass ihm die weitverbreitete weibliche Hysterie zu schaffen machte. Denn, wenn die Erzählungen seiner Patientinnen von sexuellen Missbräuchen stimmten, würde das bedeuten, dass auch die gesellschaftliche

⁶⁷ Morschitzky, *Somatoforme Störungen*, S. 7.

⁶⁸ Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 35.

⁶⁹ Ebenda

⁷⁰ Vgl. Morschitzky, *Somatoforme Störungen*, S. 7 f.

⁷¹ Ebenda S. 182.

Oberschicht, mit der er hauptsächlich verkehrte, und auch Bekannte und Freunde diese perverse Unart praktizierten.⁷²

Die Hysterie als Frauenkrankheit ist vor allem für die Genderbetrachtung in der folgenden Filmanalyse von *Haute Tension* von Bedeutung und wurde lange „als die Krankheit der Unangepasstheit, der Verweigerung“⁷³ verstanden. So ist auch die Hauptdarstellerin in diesem Film anders als die anderen Frauen, homosexuell. Sie unterdrückt ihre Gefühle und gibt nach außen das „ganz normale“ Mädchen. Die Unterdrückung triebhafter Bewusstseinsinhalte, wie es Freud beschrieb, die sich dann in einer zweiten Persönlichkeit zusammenfinden, ist in einer Vielzahl von Spielfilmen zu entdecken und korreliert eng mit den Eigenschaften des Doppelgängers.

Im Gegensatz zu Freuds Konzept der Konversion, das von einem „*Abwehrmechanismus der selektiven Verdrängung*“⁷⁴ ausgeht, stand der französische Philosoph und Psychiater Pierre Janet. Er brachte den Begriff des „Unterbewusstseins“ ins Spiel und führte 1889 „das Konzept der Dissoziation als Erklärungsmodell zur Entstehung hysterischer Phänomene“⁷⁵ ein. Janet gründete sein Modell auf Beobachtungen von Frauen mit belastenden vergangenen Ereignissen, bei denen sich „[B]estimmte Verhaltensweisen oder auch Erinnerungen [...] ihrer bewussten Kontrolle [...] entziehen.“⁷⁶ Die Folge ist eine „*Störung der personalen Einheit*“⁷⁷, indem sich Bewusstseinstteile abspalten, welche hysterische Symptome auslösen können. Er sah die Gründe in „intrapyschischen Verarbeitungsmechanismen einer *nicht-intentionalen Autoregulation von Belastungserfahrungen*.“⁷⁸ Daher stand für Janet das Thema der Sexualität beziehungsweise ein durch Perversion begründetes Trauma eher im Hintergrund.⁷⁹

Der Bereich der Hypnose wurde von Janet als kontrollierte Dissoziation verstanden. Er

⁷² Vgl. Huber, *Multiple Persönlichkeiten*, S. 28.

⁷³ von Braun, Christina, „Das wandelbare Gesicht der Hysterie“, *Aufbruch ins Innere. 40 Jahre integratives Seminar Psychotherapie in Bad Gleichenberg*, Hg. Dave J. Karloff/ Hermann Papatschy/ Walter Pieringer/Brigitte Verlic, Berlin: Pro Business¹2009, S. 143-168; hier S. 161.

⁷⁴ Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 51.

⁷⁵ Morschitzky, *Somatoforme Störungen*, S. 6.

⁷⁶ Gast, Ursula, „»Das bin nicht ich« - Überleben in anderer Identität“, *Gehirn&Geist* 2003/4, <http://www.spektrumverlag.de/artikel/839443>, 10.12.11, S. 34.

⁷⁷ Morschitzky, *Somatoforme Störungen*, S. 6.

⁷⁸ Ebenda S. 51.

⁷⁹ Vgl. Bergengruen, Maximilian, *Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthal's literarische Epistemologie des ›Nicht-mehr-Ich‹*, Hg. Gerhard Neumann/Günter Schnitzler, 174 Bde., Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach 2010; S. 112.

galt als Vorreiter der Untersuchung von Patientinnen mit mehreren multiplen Persönlichkeitszuständen, wie das Fallbeispiel der 22jährigen Lucie zeigt. Bei ihr stellte Janet drei Stadien von Bewusstseinszuständen fest, Lucie 1, Lucie 2 und Lucie 3. Lucie 1 stellte das ursprüngliche Individuum dar, Lucie 2 kam im hypnotisierten Zustand zum Vorschein. Lucie 3 war eine selbstständig auftauchende dritte Persönlichkeit. Nur sie konnte sich an das Trauma, welches ihr im Alter von neun Jahren widerfahren war, erinnern.⁸⁰ Dabei stellte Janet zusätzlich fest, wie wichtig die Namensgebung der verschiedenen Persönlichkeiten ist, denn dadurch können sich die Wesensmerkmale der Persönlichkeiten besser entfalten.⁸¹

Janets Konzept der Dissoziation rückte für lange Zeit in den Hintergrund und Freuds Theorie der Verdrängung wurde prägend für den späteren Weg der Psychoanalyse.⁸² Die neuere Forschung hingegen wendet sich wieder mehr Janets Ansichten zu und so beziehen sich sogar die heutigen klinischen Definitionen auf seine Erkenntnisse.⁸³

Diese Fallbeispiele von Anna O. und Lucie sollen vor allem zeigen, dass auch wenn erst 1980, also fast 100 Jahre nach Janets Konzeption, die dissoziative Störung als eigene Kategorie in das DSM aufgenommen wurde, diese Störung keineswegs neu ist.

Zudem zeigen diese Fallbeispiele auch, dass die Hysterie ständig mit dem weiblichen Geschlecht in Verbindung gebracht wurde und immer noch wird. Dies ist ein Grund warum der Begriff der Hysterie aus den neueren Ausgaben des DSM und ICD entfernt wurde.⁸⁴

Auch in der Gegenwart besteht ein großes Interesse an der Thematik der Dissoziation, was die Behandlung der Störung in neueren Filmen belegt. Die Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung von MPS soll zeigen, dass sie keine einfach begreifbare Thematik darstellt, viele Faktoren mitspielen und eng mit dem Phänomen der Hysterie und Frauen in Verbindung steht. Dabei ist allerdings interessant, dass in Spielfilmen, wie *Fight Club*, *Secret Window*, *Identity* u.v.a meist männliche Protagonisten an MPS leiden, obwohl die historische Betrachtung zeigt, dass diese Störung durchwegs als „Frauenkrankheit“ gesehen wurde.

⁸⁰ Vgl. Papadopoulos, Renos K., *Carl Gustav Jung. Critical assessments*, London: Routledge 1992, S. 242.

⁸¹ Vgl. Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 32.

⁸² Vgl. Morschitzky, *Somatoforme Störungen* S. 6.

⁸³ Vgl. Eckhardt-Henn, Annegret, *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Theorie, Symptomatik, Therapie*, Stuttgart: Schattauer 2004, S. 4.

⁸⁴ Vgl. Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 12.

2.1.4 Die Ausbildung der verschiedenen Alter-Persönlichkeiten

In Kap. 2.1.1 wurde bereits erläutert, dass es verschiedene Ansichten zur Ursache der MPS gibt und manch einer sexuellen Missbrauch als Auslöser anzweifelt. Die Annahme, dass ein Trauma als Auslöser der Störung gilt, liefert hingegen einen weiteren interessanten Betrachtungspunkt, nämlich die Ausgestaltung der unterschiedlichen Identitäten, in die sich das Bewusstsein der Person multiplizieren kann. So können die Alter-Persönlichkeiten meist von verschiedenartigstem Charakter sein und in der Anzahl von zwei bis mehrere Hundert variieren.⁸⁵ Die Persönlichkeits-Doubletten sind vor allem mit den Eigenarten der „Host-Persönlichkeit“⁸⁶ uneins. Die primäre Identität ist nach zahlreichen Untersuchungen meist depressiv und passiv. Konträr dazu verhalten sich die meisten Charaktereigenschaften der übrigen Persönlichkeiten.⁸⁷ Sie bringen Eigenarten hervor, die zum Beispiel von der Umwelt der „Host-Persönlichkeit“ im wahren Leben nicht akzeptiert oder toleriert werden, die allerdings insgeheim in ihnen schlummern und gerne ans Licht kommen würden. Neben dem anderen Geschlecht oder homosexuellen Figuren werden häufig auch kindliche Charaktere erzeugt, welche meist „die verstörende Erinnerung an das Trauma[...]“⁸⁸ in sich hüten. Viele Identitäten, wie das Kind oder der/die Erwachsene, haben teilweise noch eine Reihe an Subidentitäten, die voneinander wissen und sich teilweise auch gegenseitig beraten. Therapeuten suchen vorrangig nach den „Helferpersönlichkeiten“, „die im Gegensatz zu den anderen Alter-Persönlichkeiten ein Bewu[ß]tsein (*co-consciousness*) von den anderen Persönlichkeiten haben [...]“.⁸⁹ Daneben gibt es öfters eine unberechenbarere Identität, das Böse, der/die Feind/in oder auch Verfolger/in genannt.⁹⁰ So sprach auch Anna O. bereits von einem schlechteren Ich, das sie zu schlimmen Taten zwang.⁹¹ Die Feind-Persönlichkeiten stellen die größte Gefahr dar, da sie einerseits Hass und Rache für den Täter, jedoch ambivalenterweise auch Gefühle der Schuld und Sünde in sich vereinen. Infolgedessen gibt es die Theorie, dass die Opfer in einer ihrer Persönlichkeiten selbst einmal zum Täter werden können. Taten dieser Art

⁸⁵ Vgl. Braun, *Multiple Persönlichkeit*, S.7.

⁸⁶ Anm. Erklärung „Host-Persönlichkeit“ siehe Kap. 2.1

⁸⁷ Fiedler, *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 143.

⁸⁸ Schneider, *Ich bin wir*, S. 62.

⁸⁹ Braun, *Multiple Persönlichkeit*, S. 7.

⁹⁰ Vgl. Ebenda S. 64.

⁹¹ Vgl. Schneider, *Ich bin wir*, S. 41 f.

können von der Gastgeberpersönlichkeit in einer anderen Identität begangen werden, ohne dass der „Host“ davon weiß.⁹²

Es ist fragwürdig, inwieweit diese Personen Verantwortung und Schuld für ihre Taten übernehmen müssen. Denn wenn diese Aktionen tatsächlich aus dem Unbewussten begangen werden und dem Bewusstsein nicht bekannt sind, kann er/sie kaum für Taten gänzlich zur Rechenschaft gezogen werden.

Der Film bedient sich in der Ausgestaltung der Figuren gerne an den hier beschriebenen verschiedenen, charakterlichen Facetten der Alter-Persönlichkeiten. Neben dem anderen Geschlecht, dem Kind und der Beschützerperson, ist vor allem die Täterpersönlichkeit jene, die sehr gut zur Spannungserzeugung eingesetzt werden kann. Dies zeigt, dass sich Filme sehr wohl an klinischen Definitionen in Bezug auf die Erscheinungsform der Störung orientieren, auch wenn sie diese für ihre Zwecke teilweise verändern.

2.2 Ein geisteswissenschaftlicher Ansatz zur psychischen Störung der Dissoziation – von Hugo von Hofmannsthal bis Michel Foucault –

Wie bereits erläutert, wurde das Auftreten der Hysterie und Dissoziation besonders Ende des 19. Jahrhunderts genauer untersucht. Das Rätselhafte und Unerklärliche an dieser Störung macht die Faszination auch für andere Themenbereiche außerhalb der Psychologie und Psychiatrie aus, vor allem für die Literatur und den Film. Das zwiespältige Verhalten lässt den Eindruck entstehen, in die Abgründe der Seele blicken zu können.

2.2.1 Das literarische Motiv des Doppelgängers

Die unterschiedlichen Identitäten ließen im Bereich der Philosophie und vor allem in der Literatur der Romantik das vielfältig verwendete Motiv des Doppelgängers auftreten. So reichen die sonderbaren Zwillingsthematiken bis zu Plautus in die Antike und noch weiter zurück und ziehen sich vom Narziss-Mythos über Metamorphosengeschichten von Vampiren und Werwölfen bis zu gespaltenen Persönlichkeiten wie in Oscar Wildes *Picture of Dorian Gray*. Diese Motive entsprechen dem klassischen Bild der Multiplen Persönlichkeit nicht zur Gänze, denn nach der ersten Definition des deutschen Schriftstellers Jean Paul ist ein Doppelgänger

⁹² Vgl. Schneider, *Ich bin wir*, S. 74f.

jemand, der sich selber sieht.⁹³ Auf Grund der Amnesie bei multipel Gestörten kann dies jedoch nicht zutreffen.⁹⁴ Allerdings wurde diese Begriffserklärung vor allem von Schriftstellern des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel E.T.A Hoffmann, erweitert, da die Definition Jean Pauls nicht weitreichend genug war. Der Doppelgänger wurde zur „personifizierte[n] Erfüllungsphantasie geheimer oder verbotener Wünsche“⁹⁵. Auch wenn diese Erklärung häufig mit multiplen Persönlichkeiten in Zusammenhang gebracht wurde, können die vielfältigen Definitionen zur Doppelgängerthematik das Phänomen der multiplen Persönlichkeit nicht erklären, denn der Doppelgänger stellt kein Doppel-Ich im Sinne einer psychischen Dissoziation dar: Im Gegensatz zur dissoziativen Identitätsstörung besitzt der Doppelgänger für sein zweites Ich einen eigenen Körper. Bei Personen mit MPS hingegen befinden sich alle Seins-Zustände in einer Gestalt.⁹⁶ Eher kann nach der Definition von Jean Paul des „Sich-selber-sehens“ das Doppelgängermotiv mit der Störung der Schizophrenie in Zusammenhang gebracht werden. Ein Teil der Persönlichkeit spaltet sich ab und tritt dem Ich gegenüber. Folglich stellt der Doppelgänger nicht in Gänze dasselbe wie eine multiple Persönlichkeit dar, da es einen Unterschied zwischen Verdopplung und Spaltung gibt. Außerdem handelt es sich beim Doppelgänger „um das Erkennen der eigenen Person im Anderen“.⁹⁷ Multiple Personen entwerfen allerdings neue Persönlichkeiten, die nichts mit der Wirtsperson gemein haben und keine Ähnlichkeiten mit ihr aufweisen.⁹⁸ Offensichtlich gibt es einige Differenzen zwischen den beiden Phänomenen, jedoch kann die multiple Persönlichkeitsspaltung trotzdem als eine Charakteristik des Doppelgängermotivs verstanden werden.⁹⁹

Allerdings ist es auch nicht das Hauptanliegen der fiktiven Literatur, psychopathologische Erscheinungsformen zu definieren und nach klinischen Vorlagen einzusetzen. Es geht vielmehr darum, wie das Motiv des Doppelgängers - sei es die Verkörperung einer multiplen, schizophrenen oder hysterischen Figur - künstlerisch

⁹³ Vgl. Bär, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Hg. Alberto Martino, 84 Bde., Amsterdam/New York: Rodopi 2005; S. 9.

⁹⁴ Vgl. Braun, *Multiple Persönlichkeit*, S. 33.

⁹⁵ Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, S. 15.

⁹⁶ Vgl. von Braun, „Frauenkörper und medialer Leib“, S. 140.

⁹⁷ Herget, Sven, *Spiegelbilder. Das Doppelgängermotiv im Film*, Marburg: Schüren 2009, S. 12.

⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 12.

⁹⁹ Vgl. Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, S. 61.

umgesetzt wird. Die Doppelgängerthematik ist sicherlich kein von anderen Disziplinen losgelöstes und nur die Literaturwissenschaft betreffendes Phänomen. Sie gilt als Oberbegriff für eine Reihe von physischen und psychischen Erscheinungsformen und kann somit nicht nur als eine psychische Störung angesehen werden.¹⁰⁰

Ein Aspekt ist jedoch auch im literarischen und filmischen Doppelgängermotiv allgegenwärtig, und zwar das zweite Ich als unbewusster, unbeherrschter, schlechter, jedoch zugleich autonomer Zustand, der das vollbringt, wozu man selbst nie im Stande wäre und das somit den Weg zur Selbsterkenntnis öffnet: Der Doppelgänger als das von der gesellschaftlichen Norm abweichenden Subjekt und als Gleichnis für eine plurale Identität.¹⁰¹ Die Identitätsproblematik ist somit wesentlich. Die Konformität und gleichzeitige Gegensätzlichkeit werfen die Fragen auf, wer bin ich wirklich und was macht mich zu dem, was ich bin.¹⁰²

Interessanterweise ist der Doppelgänger, sowie das ursprüngliche Individuum, nach Otto Rank in der Literatur immer männlich. Er muss seinem zweiten Selbst entgegentreten, das meist durch einen losgelösten Schatten oder ein Spiegelbild verkörpert wird. Indem der Doppelgänger dem Subjekt fortwährend Schaden zufügen will und dessen unterdrückte Befindlichkeiten auslebt, ist es dem Subjekt ein Anliegen, den Doppelgänger zu vernichten, ohne dass ihm bewusst ist, dass es damit selbst zu Grunde geht.¹⁰³

2.2.2 Die psychische Dissoziation in Hugo von Hofmannsthal's *Andreas*

Vor dem Hintergrund der Entwicklung und der klinischen Definition von dissoziativer Identitätsstörung im vorangegangenen Kapitel und der literarischen Doppelgängerthematik ist Hugo von Hofmannsthal's *Andreas*-Fragment sehr aufschlussreich. Zur damaligen Zeit wurde das Doppelgängermotiv häufig interdisziplinär verwendet. Psychologen bezogen sich auf die Literatur und Autoren auf bekannte Fallbeispiele der Psychoanalyse.¹⁰⁴ Außerdem stand Hofmannsthal auch dem

¹⁰⁰ Vgl. Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, S. 33f.

¹⁰¹ Vgl. Fellner, *Psycho movies*, S. 357.

¹⁰² Vgl. Herget, *Spiegelbilder*, S. 14.

¹⁰³ Vgl. Dolar, Mladen, „Otto Rank und der Doppelgänger. Nachwort“, in Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Wien: Turia & Kant 1993, S.119-129; hier S. 124.

¹⁰⁴ Vgl. Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, S. 37.

damals neuen Medium Film aufgeschlossen gegenüber, was seine filmtheoretischen Schriften, sowie auch seine Kinoprojekte bezeugen.

Der Roman *Andreas oder die Vereinigten* wurde im Jahr 1907, zu einer Zeit, in der das Bürgertum in Wien von der Diskussion über Hysterie geprägt war, von Hofmannsthal begonnen und über Jahre hinweg weitergeführt, bis er 1927 die Arbeit abbrach. Der Roman blieb fragmentarisch und somit geheimnisvoll und entstand in einer Zeit, in welcher sich auch die Psychoanalyse um Sigmund Freud immer mehr zu entwickeln begann. Die starke Beschäftigung mit dem Unterbewussten in Wien hatte auch eine auffallende Auswirkung auf die Ausführung des Romans.¹⁰⁵

Die Geschichte beginnt mit dem jungen Andreas, der sich 1778 auf eine Bildungsreise von Wien nach Venedig begibt. Die Thematik der multiplen Persönlichkeiten ist in diesem Roman gleich in mehreren Varianten präsent, wenn auch nicht auf Anhieb erkennbar. In den verschiedenen Fragmenten wird ersichtlich, dass Andreas bereits bei einem Zwischenaufenthalt in Kärnten zum ersten Mal in zwei Persönlichkeiten dissoziiert. Nach Maximilian Bergengruen äußern sich die beiden Identitäten wie folgt:

„Die Fragmente operieren also in [b]ezug auf Andreas mit zwei Persönlichkeiten: einer bewu[ß]ten – der heterosexuellen, anästhetischen, schamvollen und linkischen Bagatell-Adlige, der seine homosexuellen Mi[ß]brauchs-Erlebnisse ‚vergessen‘ hat – und einer unterbewu[ß]ten Persönlichkeit, die hyperästhetisch, bisexuell und sadomaso-fetischistisch veranlagt ist.“¹⁰⁶

Hier sind wiederum zwei Kriterien aus dem vorangegangenen Unterpunkt zu erkennen: Zum Ersten die Flucht einer Persönlichkeit in ein anderes Geschlecht, beziehungsweise in die Bisexualität, und zweitens die Verdrängung eines traumatischen Missbrauchserlebnisses. Aus dem Text wird ersichtlich, dass Andreas in jungen Jahren ein homosexuell-gewaltvolles Erlebnis mit einer autoritären Person erleiden musste. Diese Erfahrung wurde durch ungewollten Körperkontakt von einem Kameraden Andreas' noch verstärkt.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Vgl. Mayer, Mathias, *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993; S. 3.

¹⁰⁶ Bergengruen, Max, „Die illegale Schwester. Sexuelle Anomalie, Multiple Persönlichkeit und experimentelle Rückkopplung in Hofmannsthals *Andreas*-Fragmenten“, *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Hg. Marcus Krause/ Nicolas Pethes, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S.193-224; hier S. 208.

¹⁰⁷ Vgl. Bergengruen, *Mystik der Nerven*, S. 89.

Von besonderer Bedeutung in Hofmannsthals *Andreas* ist der von Janet geprägte Begriff des Unterbewussten.

Die Figurenkonstellationen in diesem Roman können durchaus für Verwirrung sorgen. So erfahren wir Andreas und seinen selbst ernannten Diener Gotthelf zuerst als zwei getrennte, eigenständig agierende Personen, die jedoch immer mehr ineinander zu verschmelzen scheinen. Andreas kann sich mit Gotthelf identifizieren und sein grausames Handeln in gewisser Art auch nachvollziehen; dies ereignet sich meist in seinen Träumen, in denen er die Ebene des Unterbewussten betritt. Dieses Verständnis für Gotthelfs Taten geschieht folglich in einem Zustand des Übergangs. „Andreas wiederholt also die Handlung Gotthelfs weder als er selbst noch als Gotthelf [...]“¹⁰⁸ Dies muss demzufolge in einem Schwellenbereich vom Bewussten zum Unterbewussten ablaufen, da sich Andreas in seinem Bewusstsein von Gotthelfs Aktionen gänzlich separiert und nicht mit ihm identifizieren kann.¹⁰⁹ Nach Ellenberger wären das „multiple Persönlichkeiten, die gleichzeitig auftreten.“¹¹⁰ Dieses Gefühl von einem Identitätswechsel kann häufig im Übergang von einem wachen in den schlafenden Zustand beobachtet werden.¹¹¹

Das erste Alter-Ego von Andreas, Gotthelf, ist demnach die Verfolger-Persönlichkeit, welche die unterdrückte Perversion von Andreas auslebt.¹¹² Allerdings ist sich Andreas dieser zweiten Persönlichkeit nicht bewusst, er bemerkt zwar eine Verbindung zu Gotthelf und damit verbunden auch Schamgefühl für seine Aktionen, dennoch fühlt er sich nicht vollends eins mit ihm. Bei Andreas könnte es sich somit um eine Spaltung in zwei eigenständig agierende und fühlende Identitäten handeln. Eine vollständige Aufklärung, wer Gotthelf wirklich ist, und vor allem, ob es ihn wirklich gibt oder ob es nur die zweite Persönlichkeit Andreas' ist, erhält der Leser allerdings nicht. Er erfährt lediglich, dass sich Andreas auf unterbewusster Ebene mit Gotthelf verbunden fühlt und dies zu seiner ersten Spaltung führt. Ob Gotthelf eventuell nur reine Einbildung war, wird nie vollständig geklärt. War es also ein gewollter Kunstgriff Hofmannsthals, dies im Dunkeln zu lassen oder stellt diese Figurenkonstellation, Andreas und Gotthelf, eine

¹⁰⁸ Bergengruen, „Die illegale Schwester“, S. 207.

¹⁰⁹ Vgl. Bergengruen, „Die illegale Schwester“, S. 207.

¹¹⁰ Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewussten*, S. 193.

¹¹¹ Vgl. Ebenda, S. 193.

¹¹² Vgl. Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, S. 370.

Kardinalschwäche dar und hatte Hofmannsthal selbst darauf keine Antwort, wie sie zu verstehen sei? War dies eventuell auch ein Grund, die Arbeit abubrechen?

Auch der Literatur- und Kulturwissenschaftler Maximilian Bergengruen, der sich eingehend mit dem Roman beschäftigt hat, gibt darauf keine eindeutige Antwort.

Eindeutiger ist es bei der nächsten dissoziierten Figurenkonstellation des Romans, Maria und Mariquita, die Hofmannsthal in Venedig auftreten lässt. Hier tritt neben der Trennung in zwei eigenständige Persönlichkeiten auch noch die „Spaltung ein und derselben Person: die sich gegenseitig trugs spielen.“¹¹³ auf. Andreas verliebt sich in das Doppelwesen Maria/Mariquita. Allerdings wird der Handlungszusammenhang immer inkohärenter und es wird zunehmend schwieriger, inhaltlich bedeutende Hinweise für das Thema dieser Arbeit zu entdecken.

Hofmannsthal bezieht sich bei der Spaltung in Maria und Mariquita wieder auf ein sexuelles Erlebnis Marias, welches darin begründet liegt, dass sie mit ihrem ungeliebten Mann den Beischlaf vollziehen musste. Diese Traumaerfahrung lässt sie in eine bewusste Persönlichkeit, Maria, die sich vor sexueller Nähe eckelt und sich an den vergangenen Vorfall nicht erinnert, sowie in eine unterbewusste Person, Mariquita zerfallen, die sich sehr genau an das Schlüsselereignis erinnern kann und dies auch kundtut.

Zudem orientierte sich Hofmannsthal bei der doppelten Persönlichkeitsgeschichte von Maria und Mariquita auf die amerikanische Fallstudie mit dem Titel *The Dissociation of a Personality* des Arztes Morton Prince, der allerdings bei seiner Patientin nie nach einem sexuellen Vorfall forschte, da er sich auf die Pariser Schule berief.¹¹⁴ Morton Prince brachte bei der Patientin B I, Miss Beauchamp, im Wachzustand, durch Hypnose zwei weitere Persönlichkeiten hervor. Die zweite hypnotische Persönlichkeit B III, später auch Sally genannt, war von komplett gegensätzlichem Charakter zu Miss Beauchamp. Sie war fröhlich und leichtsinnig und nicht mehr reserviert und gewissenhaft wie B I.¹¹⁵ Analog zu Sally beschrieb Hofmannsthal die Figur der Mariquita, sowie zu Miss Beauchamp die Figur der Maria. Sally wusste alles über Miss Beauchamp und die erste hypnotische Persönlichkeit B II, während Miss Beauchamp

¹¹³ von Hofmannsthal, Hugo, *Andreas*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1992, S. 143.

¹¹⁴ Anm. Freud bezeichnete Jean-Martin Charcot, Pierre Janet und Paul Briquet als Pariser Schule. Diese lehnten in ihrer Forschung einen Zusammenhang zwischen Hysterie und Sexualität ab. Vgl. Bergengruen, Max, „Die illegale Schwester“, S. 216.

¹¹⁵ Vgl. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten*, S. 206.

nichts von ihren Nebenpersönlichkeiten wusste. Sally fing an, immer mehr die Handlungen von Miss Beauchamp zu beeinflussen, bis sie in Form einer alternierenden Persönlichkeit auftrat, von der Miss Beauchamp verwirrt war, da sie diese nicht wahrnahm.¹¹⁶

Dies verdeutlicht anschaulich, dass die unterbewussten Persönlichkeiten meist von antagonistischem und perversen Charakter sind, die Macht auf die bewussten Persönlichkeiten ausüben wollen und die Handlungen der Hauptperson als besessen erscheinen lassen. So kann die „Cocette“ Mariquita den Willen der „Dame“ Maria, wie auch Sally Miss Beauchamp, unterbewusst in antagonistischer Weise beeinflussen, welches sich in Schriften und Briefen äußert. Die Hauptpersonen beschreiben, sie agieren wie besessen oder verhext. Mariquita wirkt in der Persönlichkeit von Maria, ist ein Teil von ihr und gleichzeitig kann sie auch eigenständig existieren und anstatt Maria in Erscheinung treten, also vom Bewussten abgelöst sein. Dies gelang auch Prince durch Hypnose mit Sally, indem er die schlafende Persönlichkeit, „the woman“ genannt, erweckte und sie zu einer eigenständigen Persönlichkeit wurde. Den beiden Persönlichkeiten, Sally wie auch Hofmannsthals Mariquita kommt damit eine Doppelfunktion zu. Sie sind einerseits das Unterbewusste der Gesamt-Persönlichkeit und gleichzeitig eine aus dem Unterbewussten geweckte eigenständige Persönlichkeit, welche unter anderem die Sexualität ausleben kann, die der bewussten Persönlichkeit nicht möglich ist.¹¹⁷

Andreas wirkt in dieser Figurenkonstellation als eine Art Antreiber. Erst durch ihn wird die anständige Maria zur frechen Mariquita. Es geht folglich auch um die Wirkung des Gegenübers. Die Figurenkonstellation selbst hat Auswirkung auf den Ausbruch der Störung.¹¹⁸ Diese geht sogar soweit, dass sich die unterbewusste Mariquita nicht nur auf Maria auswirken kann, sondern die Einflussnahme auch auf das Unterbewusste Andreas' erweitert. Dies veranlasst eine weitere Spaltung Andreas'. Er sieht für einen kurzen Moment in Maria ihre zweite Persönlichkeit Mariquita aufblitzen und folgert daraus, dass er selbst besessen sei.¹¹⁹ Auch wenn alle Figuren danach streben, mit sich selbst eins zu werden, besteht in Hofmannsthals *Andreas* keine Chance auf Heilung zu

¹¹⁶ Vgl. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten*, S. 207.

¹¹⁷ Vgl. Bergengruen, „Die illegale Schwester“, S. 209.

¹¹⁸ Vgl. Mayer, *Hugo von Hofmannsthal*, S. 141.

¹¹⁹ Vgl. Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, S. 371.

einem gesamten Ich, zu einem „real self“, wie dies bei Prince’s Studie der Fall war.¹²⁰ Dafür müsste man sich auf ein Selbst festlegen und dieses als über alle anderen dissoziierten Persönlichkeiten geordnete Ich verstehen. Es würde um die Vorherrschaft eines Ichs und die Eliminierung der anderen gehen. Zwar gibt es auch im *Andreas-Fragment* die Trennung der „bewu[ß]ten und [...] anästhetischen Persönlichkeiten [...], die den Herrschaftsraum besitzen und verteidigen müssen, während die hyperästhetischen, perversen und unterbewu[ß]ten Persönlichkeiten die angreifende Position innehaben.“¹²¹ Diese beiden Bereiche sind unweigerlich miteinander verbunden und je mehr man versucht, die unterbewusste Persönlichkeit zu beseitigen und beide miteinander zu vereinigen, umso komplexer und zerstörerischer wird es dem eigenen Zustand ergehen.¹²²

Im Wesentlichen soll dieses Stück Literatur von Hofmannsthal verdeutlichen, dass es bei einer Spaltung eines Individuums, neben dem offensichtlichen Bezug auf den psychopathologischen Standpunkt, auch einen anderen eigenen Zugang zur psychischen Dissoziation gibt. Bei Hofmannsthal geht die psychiatrische Anschauung in eine entgegengesetzte Richtung. Die Dissoziation wird nicht als problematisch abgetan, und es wird nicht versucht, sie zu eliminieren, sondern sie wird eingeschlossen in das Gesamte. So wird mit der Vielzahl an Dissoziationen in diesem Roman die Konzeption des Selbst nicht aufgegeben. Vielmehr gilt es, „die Konsequenz, die die *Andreas-Fragmente* ziehen, [...] ein Konzept von Ich oder Person zu finden, da[ß] die Dissoziation nicht ausschließt, sondern auf ihr beruht.“¹²³ Denn für multiple Personen gehören auch die unterbewussten, abgespaltenen Teile zu ihrer Gesamt-Persönlichkeit, die einen Teil ihres Bedürfnisses verkörpern und etwas Wahres oder vielleicht auch das einzige Wahre beinhalten. Sicherlich ist die Vereinigung der gespaltenen Persönlichkeiten die Hauptthematik des Romans, jedoch liegt der Kern nicht nur darin, die einzelnen Bruchstücke der Personen zu vereinen, sondern diese Vereinigung durch das Gegenüber zu perfektionieren. Eine komplette Heilung und Erfüllung wird der Romanheld Andreas nicht erfahren können. „Das Sichwissen und das Sichwollen in

¹²⁰ Bergengruen, „Die illegale Schwester“, S. 211.

¹²¹ Ebenda S. 215.

¹²² Vgl. Bergengruen, „Die illegale Schwester“, S. 215.

¹²³ Ebenda S. 214.

Übereinstimmung zu bringen“¹²⁴ ist für alle Figuren des Romans äußerst kompliziert. So wird eine Vereinigung nicht ohne gleichzeitiges Defizit oder Verzicht möglich sein. Doch dies ist mit Schmerzen und Qualen verbunden, denn: welcher Persönlichkeit wird der Vorrang gestattet? Beiden Persönlichkeiten bereitet die Verwandlung in die andere Person ein Unwohlsein, denn es bedeutet, dass die andere Seite unterdrückt wird.¹²⁵

Der Roman verdeutlicht die Bedeutung des Unterbewussten im Bereich der Psychologie als auch in der Literaturwissenschaft und Philosophie. Innerhalb der Seele schlummert eine weitere Persönlichkeit, die nach dem Bösen und Unartigem strebt, so auch Gotthelf, der auf sadistische Weise die Magd des Hofes quälte. Selbst bei der unschuldigen Figur Romana gibt es eine Verbindung zum Bösen. „[...] und doch ist es kein Zufall, dass sie in dem Augenblick sich zurückzieht, da auch Gotthelf von der Bildfläche verschwunden ist, als ob die Verkörperung des Bösen und die des Reinen untergründig miteinander verbunden wären.“¹²⁶ So ist die Suche nach dem Selbst, nach der eigenen Identität in der Geisteswissenschaft, verbunden mit dem fremden böartigen Eindringling, der einen zerstörerischen Kampf mit der Gastgeberpersönlichkeit beginnt, von zentraler Bedeutung. Das Ergründen der eigenen Seele und die ständige Frage nach der wahren Identität werden durch das psychopathologische Konzept der Dissoziation besonders gut verdeutlicht. Auch für den Film ist diese “Bildungsreise“ ins Innere der Figur ein wesentlicher Ansatzpunkt.

2.2.3 Michel Foucault und die philosophische Betrachtung des Wahnsinns

Die Erörterung zu Hofmannsthals *Andreas* und die zurückgehaltenen Bewusstseinsinhalte lassen weiterdenken, wie man das eigentlich Wahre einer Persönlichkeit charakterisiert und erkennt, denn erst eine festgelegte Norm lässt das Abnormale zu. So ist es auch mit dem Wahnsinn, er wird erst durch die Reglementierungen der Vernunft zum beschreibbaren Objekt.¹²⁷

Inwiefern eine Geisteskrankheit als Erkrankung angesehen werden kann, sowie zur Thematik des Wahnsinns und der Hysterie im Allgemeinen, die Ende des 19. Jahrhunderts die multiple Persönlichkeitsstörung einschloss, liefert der französische

¹²⁴ Mayer, *Hugo von Hofmannsthal*, S. 142.

¹²⁵ Vgl. Ebenda S. 141.

¹²⁶ Ebenda S. 143.

¹²⁷ Vgl. Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, S. 20.

Philosoph Michel Foucault weitere interessante Denkanstöße. Da Foucault ursprünglich Psychologe war, stellt er ein besonders gutes Bindeglied zwischen den psychologischen Ansichten sowie zur philosophischen Sicht dar. Er beschäftigte sich mit der Entstehung und Verdrängung des Wahnsinns in der Gesellschaft. Die Folge ist nach Foucault eine Entfremdung des Wahnsinns: „Der Wahnsinn wurde,[...] entfremdet - und damit als *aliénation* auch erst hergestellt ... – durch eine [...] verdrängte Praxis der Trennung von Vernunft und Unvernunft [...].“¹²⁸ Vor allem sein Werk *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* von 1961 beschäftigt sich mit der Beschreibung und Untersuchung des Wahnsinns, wie sich dessen Definition im Laufe der Zeit änderte und die Vernunft als wesentlicher Bestandteil zur Charakterisierung des Wahnsinns wurde: Der Wahnsinn als eine Art Gegenpart zur Vernunft, der erst dadurch möglich wurde, indem er von der Vernunft zum Schweigen gebracht und als Andersartigkeit definiert wurde. Foucault spricht von einem *degré zéro*,¹²⁹ einem Punkt Null, einer traumhaften Situation, in der es noch keine Spaltung zwischen Wahnsinn und Vernunft gab, „der Wahnsinn noch undifferenzierte Erfahrung, noch nicht durch eine Trennung gespaltene Erfahrung“¹³⁰ war. Dieser *degré zéro* ist eine rein theoretische Annahme. Foucault gibt keine zeitliche Angabe, wann er war oder wie es zu diesem Zeitpunkt gewesen sein soll. Er beschreibt die Situation dann erst wieder ab dem Mittelalter genauer. Es entstand eine Trennung, als die Wahnsinnigen weggesperrt wurden. Dies gilt als markierende Wende, von welcher es zum ersten Mal zu einer Abgrenzung von „vernünftig“ und „wahnsinnig“ kam.¹³¹ Die Wahnsinnigen wurden durch ihre „Andersartigkeit“ zur Bedrohung der Vernünftigen. „Der Wahnsinnige wird zur doppeldeutigen Gestalt.“¹³² Durch genau diese Bezeichnung und Stigmatisierung von Menschen mit psychischen Störungen erhebt sich die Vernunft über den Wahnsinn und bringt ihn zum Schweigen. Den Höhepunkt erreicht die Abschiebung der Wahnsinnigen Mitte des 17. Jahrhunderts in Paris mit dem Hospital général: Ein

¹²⁸ Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, S. 20.

¹²⁹ Vgl. Ebenda S. 20.

¹³⁰ Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969; (Orig. *Histoire de la folie*, Paris: Librairie Plon 1961), S. 7.

¹³¹ Vgl. Kammler, Clemens/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008; S. 15.

¹³² Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, S. 30.

Zeitalter der Internierung, in welchem die Gesellschaft alles entfernte, was ihr fremdartig erschien und unerwünscht war.¹³³

Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* ist ein durchaus antipsychiatrisches Werk, in welchem Foucault auch mit der Psychologie des 19. Jahrhunderts abrechnet. Zwar kam es in dieser Zeit offiziell zu einer Befreiung der Wahnsinnigen, allerdings nur scheinbar. Die Festsetzung von Regeln zur Normalität sind nach Foucault nur ein Mittel dem Individuum seine Rechte abzusprechen.¹³⁴ Die Psychiatrie spielte ihre Macht aus, indem sie die „befreiten“ Wahnsinnigen ein weiteres Mal einsperrte und zwar in das Gefängnis der Klassifikation. Die Errichtung von Anstalten für die Wahnsinnigen „ermöglicht erst das Auftreten der modernen Figur des Geisteskranken.“¹³⁵

Die Definition des Wahnsinns ist nach Foucault kein allgemeingültiges über Epochen hinweg gleichbleibendes starres, objektives Konstrukt, sondern liegt in der Gesellschaft und der Geschichte begründet. „Im Grunde war der Wahnsinn nur in dem Maße möglich, in dem um ihn herum es jene Weite und jenen Spielraum gab, der der Person gestattete, selbst die Sprache ihres eigenen Wahnsinns zu sprechen und sich als Irrer zu konstituieren.“¹³⁶ Die Sprache war ein wichtiges Instrument der Vernünftigen, mit der sie die Wahnsinnigen stigmatisierten, indem sie nicht dieselbe Sprache sprachen wie sie. Der Wahnsinn „verweigert sich ... *per se* der Syntax eines vernünftigen, „normalen“ Sprechens.“¹³⁷ Nach Foucault ist der Wahnsinn keine Erscheinung der Natur, den es schon seit jeher in immer gleich bleibender Form gab, sondern ein historisches Produkt, das von den jeweiligen herrschenden Machthabern der Zeit und den gesellschaftlichen Konventionen konstruiert wurde. Was in der einen Epoche noch als geisteskrank angesehen wurde, kann in einem anderen Zeitalter schon wieder als „normal“ gelten.¹³⁸

Im 19. Jahrhundert, der zweiten Periode des Einsperrens der Irren in Anstalten, war es den Geisteskranken gestattet, zum ersten Male zu sprechen, jedoch war dies keine freie Sprache, sondern stand unter dem Regime der psychiatrischen Klassifikation. Nach

¹³³ Vgl. Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, S. 30f.

¹³⁴ Vgl. Schmid, Wilhelm, *Denken und Existenz bei Michel Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991; S. 62.

¹³⁵ Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, S. 33.

¹³⁶ Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 539.

¹³⁷ Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, S. 29.

¹³⁸ Vgl. Foucault, Michel, *Psychologie und Geisteskrankheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, (Orig. *Maladie mentale et Psychologie*, Paris: Presses Universitaires de France 1954), S. 102.

Foucaults Ansicht war dieses zweite Gefängnis in Form von Irrenasylen die Grundlage für die Entstehung der Psychiatrie.

Von essentieller Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist Foucaults Auseinandersetzung am Schluss von *Gesellschaft und Wahnsinn* mit dem Menschen selbst und seiner im Tiefen verborgenen Wahrheit. Der Wahnsinn verkörpert folglich nicht einfach nur das Andere, Fremdartige, sondern ist ein tief verborgener Teil eines jeden Selbst, die Abgründigkeit des Seins, woraus der Mensch entsteht. Der Irre führt dem Vernünftigen vor Augen, was er wirklich ist, er „[nimmt] die Kraft eines Spiegels [an]. ... Der Irre enthüllt die elementare Wahrheit des Menschen.“¹³⁹ Genau in dieser Wahrheit liegt für Foucault die wesentliche Differenz zu pathologischen Krankheiten, da diese keine Wahrheiten offenbaren.

„Aber der Wahnsinn unterscheidet sich von den Körperkrankheiten darin, daß er eine Wahrheit manifestiert, die in diesen nicht auftauchen. Er lässt eine innere Welt von schlechten Instinkten, von Perversität, von Leiden, von Gereiztheit entstehen, die bis dahin in Schlaf versunken war. Er lässt eine Tiefe erscheinen, die der Freiheit des Menschen ihren ganzen Sinn gibt. Jene im Wahnsinn an den Tag gebrachte Tiefe ist die Bosheit im Naturzustand.“¹⁴⁰

Der Wahnsinn bringt eine Wahrheit zum Vorschein, die eine komplette Gegensätzlichkeit zu den moralischen und allgemeinen Grundsätzen der Gesellschaft darstellt. Der Wahnsinn als entfesselte Freiheit des Menschen, in welchem er sich als das zeigt, was er ist, „in seiner reinsten Subjektivität.“¹⁴¹ - der Wahnsinn als Teil des Menschen und der Gesellschaft.

Die Vernunft als Gegenkonzeption will dem Menschen den Wahnsinn austreiben, jedoch gelingt es ihr nicht, ohne sich auch selbst von der Wahrheit zu entfernen. „Die Vernunft stellt den Entzug der Wahrheit des Menschen selbst dar.“¹⁴² Folglich sind die Vernünftigen, wie Psychologen oder Psychiater nicht in der Lage, die Sprache des Wahnsinns zu sprechen und zu verstehen.

Susanne Regener beschreibt in ihrem Werk *Visuelle Gewalt* die Machtausübung der klinischen Psychiatrie und deren Ärzten über die psychisch Kranken, indem sie

¹³⁹ Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 454.

¹⁴⁰ Ebenda S. 546.

¹⁴¹ Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, S. 38.

¹⁴² Kammler/Parr/Schneider, *Foucault-Handbuch*, S. 28.

versuchten, die psychischen Leiden mit Hilfe der Fotografie sichtbar zu machen. „Es ist die Blickkultur einer professionellen ärztlichen Praxis, die den Patienten als eingeschlossen, kranken und anormalen Menschen konstituiert hat.“¹⁴³ Durch das Sehen auf Sichtbares, wie Körper und Gesicht, erhoffte man sich einen Einblick in für das menschliche Auge Unsichtbares: Das Seelenleben.¹⁴⁴ Die Machtstrukturen in der historischen Klinik waren klar: Die Ärzte entscheiden über das weitere Schicksal ihrer Patienten. Diese sind dieser Beurteilung ausgeliefert. Foucault, Robert Castel und Klaus Döner teilten der Psychiatrie somit keine therapeutische Funktion zu, sondern sahen sie als vom Staat beauftragte Einrichtung, die für Ruhe und Ordnung zu sorgen hatte.¹⁴⁵

Für Foucault hatte lediglich die Literaturwissenschaft die Möglichkeit, sich der Realität der psychisch Kranken zu nähern, da Werke von Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud oder Friedrich Hölderlin einen anderen Weg gefunden haben den Wahnsinn zu ergründen und ihm Ausdruck zu verleihen.¹⁴⁶

Auch der schottische Psychiater Ronald David Laing, ein weiteres Mitglied der Antipsychiatriebewegung, sieht im Wahnsinn einen unterdrückten, aber vorhandenen Teil der Gesellschaft. Der Akt des Wegsperrens der Wahnsinnigen ist eine Handlung der Gesellschaft aus Angst. Grund hierfür ist, dass ihr nicht der Spiegel vorgehalten werden kann und sie nicht erkennen muss, dass darin etwas Wahres verborgen liegt. Auch er sieht eine Hürde in der Verständigung zwischen Wahnsinnigen und Psychiatern. Die Grenzziehung und Distanz zu den Geisteskranken ist gegenwärtig und macht das gegenseitige Verständnis umso schwieriger. Die Betrachtung jeder Person im Detail und nicht nur die klinische Definition der Krankheit ist notwendig, um die Geisteskrankheit der Person begreifen zu können. Die Person in ihrer Umgebung und Umwelt bildet das Gerüst des Verständnisses und lässt erkennen, dass der Spalt zwischen Normalität und Wahnsinn sehr viel kleiner sein kann als von vielen angenommen.¹⁴⁷

Gesellschaft und Wahnsinn versucht, eine eigene Geschichte des Wahnsinns zu rekonstruieren, losgelöst von der Vernunft und Psychiatrie, welche den Wahnsinn als

¹⁴³ Regener, Susanne, *Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript 2010, S. 8.

¹⁴⁴ Vgl. Ebenda S. 16.

¹⁴⁵ Vgl. Ebenda S. 160.

¹⁴⁶ Vgl. Kammeler/Parr/Schneider, *Foucault-Handbuch*, S. 29.

¹⁴⁷ Vgl. Pritz, Alfred, *Einhundert Meisterwerke der Psychotherapie. Ein Literaturführer*, Wien: Springer 2008; S. 119.

Geisteskrankheit festsetzte.¹⁴⁸ Foucault stellt einen eigenen Bezug her und räumt dem Wahnsinn mehr Verständnis und eine größere Freiheit ein. Dies rührt vielleicht einerseits von Foucaults Homosexualität. Möglicherweise hatte er dadurch ein sehr gutes Verständnis dafür, was es bedeutet, einer Minderheit anzugehören und aus einer Gesellschaft ausgegrenzt zu werden. Homosexualität stand in Frankreich in frühen Jahrhunderten lange unter Strafe und „wurde [...] erst 1982 vollständig entkriminalisiert.“¹⁴⁹ Straffrei wurde sie erst, als man versuchte, organische Erklärungen zu finden und sie als Krankheit zu beschreiben. Doch auch in der Homosexualität liegt eine Wahrheit des Individuums begründet, was sie nach Foucault von einer pathologischen Krankheit differenziert. Der Umgang der Homosexualität in der Neuzeit ähnelt der von Foucault beschriebenen Wandlung des Wahnsinns.

Im unbegreiflichen Wahnsinn, über den sich Philosophen, Psychologen und Literaturwissenschaftler den Kopf zerbrochen haben, ist genau dieses nicht Fassbare die Faszination, die ihn ausmacht. Dass der Wahnsinn für manche Menschen ein anderes Lebenskonzept darstellt, ist für viele nur schwer akzeptierbar. Die logische Schlussfolgerung daraus ist die Verdrängung aus dem öffentlichen Leben. Die ständige Frage nach dem Unterschied zwischen „normal“ und „verrückt“ und das wahre Erkennen dieser Persönlichkeiten sind ein immer wiederkehrender Diskurs. „Zu unserem Alltag indes gehört ein Diskurs, der die Definition von gesundem Verhalten drastisch einengt und in der Folge Störungsarten und psychiatrische Diagnosen vehement ansteigen lässt.“¹⁵⁰

Vor allem der fiktionale Film ist heute noch von der Bildgeschichte, wie psychisch Kranke auszusehen haben, geprägt. Er visualisiert Stereotype über Abnormalität anhand von überzeichneter Mimik, zum Beispiel der irre Blick oder atypische Körperbewegungen.¹⁵¹ Wie bereits beschrieben, wurden psychisch Kranke früher mit Kriminellen, Alkoholkranken, Ehebrecherinnen und geistig Behinderten in eine Anstalt, dem Zuchthaus, eingesperrt.¹⁵² Außerdem ging vom psychisch lädierten Patienten für

¹⁴⁸ Vgl. Fellner, *Psycho movie*, S. 35.

¹⁴⁹ Reinhard, Wolfgang, *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*, München: C.H. Beck²2006, S. 89.

¹⁵⁰ Regener, *Visuelle Gewalt*, S. 12.

¹⁵¹ Vgl. Ebenda S. 12.

¹⁵² Vgl. Ebenda S. 15.

den Arzt schon immer unberechenbare Gefahr aus, die er mit kriminellen Handlungen in Zusammenhang brachte¹⁵³ - teilweise berechtigt, jedoch häufig auch ohne nachvollziehbare Gründe.

Diese Tatsache macht sich der Film zu Nutze, indem er “Wahnsinnige“ und vor allem multiple Persönlichkeiten mit einem Persönlichkeitsanteil zum Täter werden lässt.

Mit welchen Mitteln der Film versucht, die dissoziative Identitätsstörung zu verdeutlichen, wieso die Pathologisierung zur Plausibilisierung für die Taten der Protagonisten verwendet wird und warum der Film trotz allem Irritation erzeugen will, soll im anschließenden Kapitel behandelt werden.

¹⁵³ Vgl. Regener, *Visuelle Gewalt*, S. 7.

3. Psychische Dissoziation im Film – die filmspezifische Umsetzung und Anpassung der psychischen Störung an das Medium Film

Der Film hat einen eigenen Zugang zu psychischen Störungen, da er nicht nur auf der Sprache beruht, sondern auch andere Ebenen zur Verdeutlichung heranziehen kann. Er hat die Möglichkeit, Gefühle und damit auch das Innere des Menschen audiovisuell zu zeigen und somit physisch zum Leben zu erwecken.

„Der Film kann von psychischen Phänomenen wie Angst und Wahnsinn erzählen und, durch die Unzulänglichkeit der Sprache hindurch, seelische Erschütterungen als Reaktionen und Artikulationen des Körpers evozieren, ohne, wie oft bei wissenschaftlichen Diagnosen, eine verzerrende und zerstörerische Wirkung zu haben.“¹⁵⁴

Dies ist für die Medialisierung der psychischen Dissoziation von besonderer Bedeutung. Dem Film gelingt es, unterbewusste Teile der menschlichen Seele zu verbildlichen und hebt sie in den Bereich des Bewussten. Den Zuschauern eröffnen sich somit Welten, in welche sie sonst niemals Einblick gehabt hätten. In Bezug auf den Stummfilm heißt es bei Friedrich Kittler:

„Stummfilme implementieren in technischer Positivität, was Psychoanalyse nur denken kann: ein Unterbewu[ß]tes, das keine Worte hat und von seiner Majestät dem Ich nicht anerkannt wird.“¹⁵⁵

Zwar ist es dem Film möglich, Störungen der Seele auf verschiedene Arten zu präsentieren und diese in gewisser Weise auch aus tieferer Sicht zu beleuchten, jedoch wird der wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Störung nach psychopathologischer Definition keine herausragende Bedeutung beigemessen. Die Darstellung im Spielfilm darf daher nicht als wahrheitsgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit missverstanden werden. Sie stellt eine eigene Ebene dar, die zwar Bezug zu realen Erscheinungen haben kann, aber nicht muss.¹⁵⁶ Daher sollte vor allem die Wirkung betrachtet werden, die der psychopathologische Film auf die Zuschauer hat. Von einem realitätsnahen, objektiven

¹⁵⁴ Donnenberg/Ofner, *Frauen und Wahnsinn im Film*, S.8.

¹⁵⁵ Kittler, Friedrich, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 91.

¹⁵⁶ Vgl. Pupato Katharina, *Die Darstellung psychischer Störungen im Film. Mit einem Beitrag zur Verwahrlosung im Kindes- und Jugendalter und einem Katalog ausgewählter Filme zur Psychopathologie des Kindes-, Jugend- und Erwachsenenalters*, Bern: Lang 2002, S. 28.

Film zu sprechen ist kaum angemessen, deswegen ist die Frage bedeutender, ob der Film bei den Zuschauern eine Vorstellung der psychischen Störung auslöst, die dem wirklichen Bild der Geisteskrankheit nahekommt.¹⁵⁷ Im Film geht es daher um Ansichten zum Wahnsinn, die allenfalls auf Wirkliches verweisen können.¹⁵⁸ Eine durch und durch korrekte Abbildung des Wahnsinnes scheitert meist schon an der Fiktionalität des Filmes, da nicht selten Geisteskrankheiten für die filmische Umsetzung, vor allem zur Spannungserzeugung, zweckentfremdet werden.¹⁵⁹ Die Anti-Helden haben genre-immanenten Regeln zu folgen, die Furcht, Freude oder Trauer bei den Zuschauern hervorbringen sollen.¹⁶⁰ Daher ist der Wahnsinn im Film meist viel extremer, da er „erzählerische, handlungsauflösende und handlungsunterstützende Funktionen hat“. ¹⁶¹ Das unterstreicht wiederum, dass die populäre Konzeption der psychischen Krankheit mit der außerfilmischen Realität nicht gleichgesetzt werden darf. Hans Jürgen Wulff geht es um eine nebeneinander bestehende Existenz dieser beiden Konzeptionen.¹⁶²

Manchen Filmen gelingt eine realistische Abbildung psychischer Störungen besser als anderen. Allerdings kommt es oft dazu, dass negative Klischees aus der Gesellschaft bedient und fachliche Erkenntnisse außer Acht gelassen werden. So auch bei dem wichtigen Unterschied zwischen multipler Persönlichkeitsstörung und Schizophrenie: In vielen Filmen werden eindeutig dissoziative Identitätsstörungen dargestellt, aber als Schizophrenie bezeichnet. Diese Vermittlung von Informationen an die breite Masse wird als *media framing* bezeichnet und ist für psychische Störungen oft falsch und ungenügend. Psychisch kranke Menschen werden meist als gefährlich und unberechenbar dargestellt, wodurch ein negatives Bild in der Gesellschaft evoziert wird.

¹⁵⁷ Vgl. Pupato, *Die Darstellung psychischer Störungen im Film*, S. 56.

¹⁵⁸ Vgl. Wulff, Hans. J., *Psychiatrie im Film. I. Konzeptionen der psychischen Krankheit*, <http://www.derwulff.de/1-4-1> 1985, 10.12.2011.

¹⁵⁹ Vgl. Kaufmann, Anette, *Angst, Wahn, Mord. Von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten*, Münster: Rasch und Röhrin ²1990, S. 23.

¹⁶⁰ Vgl. Bödeker, Alina/ Brinkhoff, Katrin, „Der Blick in die Köpfe. Darstellungen psychischer Andersartigkeit im Spielfilm – eine psychologisch-filmwissenschaftliche Analyse“, *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*, Hg. Yvonne Ehrenspreck/ Burhard Schäffer, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 183-202; hier S. 183.

¹⁶¹ Kaufmann, *Angst, Wahn, Mord*, S. 27.

¹⁶² Bödeker/ Brinkhoff, „Der Blick in die Köpfe“, S. 186.

Die Zuschauer übernehmen diese Informationen aus den Medien als korrekt, weil ihnen eine fundierte psychologische Wissensgrundlage fehlt.¹⁶³

Ebenfalls ist es relevant, die Rolle des Psychiaters und der Psychiatrie im Film zu betrachten. Foucault sah die frühen Anstalten des 19. Jahrhundert als Ort der Erschaffung und Entwicklung der Geisteskrankheit, die sich im Laufe der Zeit in Institutionen der Bekämpfung und Unterdrückung verwandelten: Der Psychiater und Arzt besitzt die Disziplinargewalt, über das weitere Schicksal der Patienten zu entscheiden und ihnen gleichzeitig seine Einstellung zu einem "normalen" Verhalten zu oktroyieren.¹⁶⁴ Hans-Jürgen Wulff beschreibt den Psychiater als Bewahrer der Alltagssicherheit, der uns vor der Gefährdung durch den psychisch Kranken schützt.

„Der Psychiater ist eine Instanz, die die Gefährdung des Alltags zurücknimmt. Er garantiert die Ungestörtheit unserer Gesellschaft. [...] Gerät der Kranke endlich unter die Fittiche der Psychiatrie, ist die Störung des Alltags, die er ausgelöst hat, beseitigt.“¹⁶⁵

Dieses Klischee der guten Verwahrung des geistig Kranken in einer Anstalt, in welcher seine Leiden behandelt werden, macht sich der Film zu Nutze, indem der "irre" Protagonist zum Schluss dorthin eingeliefert wird.¹⁶⁶

Der Film einerseits und die MPS andererseits weisen charakteristische Parallelen in ihrer Struktur auf. Daher ist nicht nur die inhaltliche Betrachtung der MPS im Film wichtig, vielmehr lohnt es sich, insbesondere die strukturellen Merkmale, die über diese Ebene hinausreichen, zu betrachten:

1. Die „wechselnden Ichs“ entsprechen der Austauschbarkeit der Rollen in der Kinorezeption.¹⁶⁷ Hier ist besonders der Tausch der Geschlechterrollen gemeint.

¹⁶³ Vgl. Wedding, Danny/Mary Ann Boyd/Ryan M. Niemiec, *Psyche im Kino. Wie Filme uns helfen, psychische Störungen zu verstehen*, Bern: Hans Huber 2011; (Orig.: *Movies and Mental Illness*, Cambridge: Hogrefe 2010), S. 24 f.

¹⁶⁴ Vgl. Behrens, Roger, *Das Instrument der Macht. Ein Blick in den poststrukturalistischen Werkzeugkasten. Michel Foucaults Vorlesung über ›Die Macht der Psychiatrie‹*, http://alt.rogerbehrens.net/foucault_psychiatrie.pdf, 20.01.12, S. 4.

¹⁶⁵ Wulff, Hans. J., *Darstellungsformen psychischer Krankheiten im Film*, <http://www.derwulff.de/1-4-10> 1990, 10.12.2011, S. 2.

¹⁶⁶ Vgl. Ebenda

¹⁶⁷ von Braun, Christina, „Frauenkörper und medialer Leib“, S. 141.

Normalerweise wird der Mann als Betrachter, Voyeur verstanden und die Frau als Objekt des Voyeurismus. Beim Film kommt ein Weiteres hinzu: Die Filmkamera als eigentliche Beobachterin, „die auch den Mann, den Voyeur selbst zum Objekt ihrer Betrachtung macht.“¹⁶⁸ Die Vorstellung eines schnellen Wechsels zwischen den Rollen des Betrachteten und des Beobachters bildet eine direkte Parallele zur Multiplen Persönlichkeitsstörung: Auch hier erfolgt ein schneller, unerwarteter Identitätenwechsel.

2. Die Gedächtnislücken bei multiplen Personen erinnern an das Medium Film als permanente Gegenwart, wie ihn Roland Barthes und Christian Metz umschrieben haben. Die Bilder im Kino sind für die Zuschauer das Hier und Jetzt, sie erwecken den Anschein, sich gegenwärtig zu ereignen und nur für das Publikum da zu sein. Durch die Amnesie lebt auch der Multiple einerseits nur in der Gegenwart mit einer Person und ihren Merkmalen und hat keine Erinnerung an Vergangenes und nur selten an andere Persönlichkeiten.
3. Die Hypnose, als Therapieform der multiplen Persönlichkeitsstörung, und der Film mit seinen Rezeptionsmustern weisen eine Gemeinsamkeit auf: Bei beiden lassen sich Personen freiwillig fremd bestimmen und sind fähig, sich in diesem Zustand wahrzunehmen. Multiplen Personen wird häufig die Fähigkeit zur Selbsthypnose zugeschrieben, dadurch unterscheiden sie sich hier wesentlich vom Kino und von der üblichen Hypnosepraxis. Die Macht, die bei der Hypnose und im Kino einer anderen Instanz übergeben wird, behält die Person mit Identitätsstörung bei sich selbst.
4. Es gibt sowohl bei der multiplen Persönlichkeitsstörung als auch beim Film einen versteckten allwissenden Beobachter. Bei multiplen Personen sprechen die Therapeuten immer wieder von einem „hidden observer“. Diese Persönlichkeit weiß über die Existenz der anderen Bescheid und wird auch als Helferpersönlichkeit oder

¹⁶⁸ von Braun, „Frauenkörper und medialer Leib“, S. 132.

Selbsthelfer beschrieben,¹⁶⁹ da er durch seinen Wissensvorsprung die Kontinuität des Selbst festigt.

Auch die Filmkamera nimmt eine allwissende, beobachtende Funktion ein. Dies bekräftigt Punkt eins. „[...] die Entstehung dieses mechanischen Beobachters, der sich selbst den Augen der anderen entzieht, [trug] entscheidend dazu [bei], da[ß] die Geschlechterrollen als austauschbar gedacht werden konnten.“¹⁷⁰ Der wesentliche Unterschied ist hier, dass die Kamera einen externen Beobachter darstellt und außerhalb des Körpers liegt, während sich die Helferpersönlichkeit im Körper der multiplen Person befindet, somit ein internes Befinden verdeutlicht und unfähig ist, sich selbst von außen zu sehen und zu erkennen.¹⁷¹

Diese Parallelen beziehen sich nicht auf die inhaltliche Darstellung, welche - wie bereits erwähnt - ein schwierigeres Unterfangen bildet. Zwar ist die Darstellung der multiplen Persönlichkeitsstörung häufig fachlich nicht kompetent, jedoch vermag es der Film durch filmische Stilmittel und durch absichtliche Irritation, die Abgründe des menschlichen Seins zu verdeutlichen.

Die Krankheit beziehungsweise psychische Störung in Filmen sollte, nach Hans-Jürgen Wulff, als eine Art Symbol verstanden werden, die eine Form von „Unbehagen an der Kultur“¹⁷² ausdrückt. Neben der normalerweise verwendeten Symbolik der Krankheit als Zerstörerisches gibt es eine weitere positivere Betrachtungsweise:

„[...] die gerade das verlockende der Krankheit in den Vordergrund stellen. Die Krankheit ist dann nicht mehr Beschädigung gesunden Lebens, also kein Mangel und keine Deformation, sondern vielmehr ein ‚anderer Zustand‘ des Lebens und des Bewusstseins, den zu erreichen die Alltagsroutinen einen normalerweise hindern.“¹⁷³

Auch hier findet man wieder einen Bezug zu den durch gesellschaftliche Konventionen unterdrückten Teilen unserer Psyche, die nicht ausgelebt werden und die nur durch das Wesen der Krankheit Beachtung finden.

¹⁶⁹ Anm. Siehe dazu Kapitel 2.1.3.

¹⁷⁰ von Braun, „Frauenkörper und medialer Leib“, S. 143.

¹⁷¹ Vgl. Ebenda, S. 140ff.

¹⁷² Bödeker/ Brinkhoff, „Der Blick in die Köpfe.“, S. 186.

¹⁷³ Wulff, Hans J., *Psychiatrie im Film. 8. Resümee: Metaphern, Normalitäten, Realitäten*, [http://www.derwulff.de/1-4-8 1985](http://www.derwulff.de/1-4-8-1985), 10.1.2012, S. 15.

3.1 Der filmische Doppelgänger

Wie die Literatur, beschäftigt sich auch das Medium Film mit der Doppelgängerthematik. Das geschah typischerweise zu einem Zeitpunkt, als die Beschäftigungen mit dem literarischen Doppelgänger und der multiplen Persönlichkeit einen Tiefpunkt erreicht hatten. Wie bereits zu Beginn erwähnt, erkannte auch Ellenberger Anfang des 20. Jahrhunderts, dass das klinische Bild der multiplen Persönlichkeit immer kritischer beäugt und als Betrug bezeichnet wurde. Die kritischere Betrachtung hatte jedoch nicht zur Folge, dass das damit verbundene Identitätsproblem kein Interesse mehr erfuhr. Das neue Medium Film nahm sich dieser Problematik an.¹⁷⁴ Anfang des 20. Jahrhunderts handelte es sich dabei noch um den Stummfilm. Dieser kam „in der Darstellungs- und Arbeitsweise [...] dem Freudschen Unbewussten nahe.“¹⁷⁵

Hugo von Hofmannsthal verfasste einige filmtheoretische Schriften, wie zum Beispiel „Der Ersatz für die Träume“. Hier schrieb er von der Flucht der arbeitenden Menschen in die dunklen Säle des Kinos. „Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt; [...] Ihre Köpfe sind leer, nicht von Natur aus, eher durch das Leben, das die Gesellschaft sie zu führen zwingt.“¹⁷⁶ Hofmannsthal schreibt von Stadtmenschen, die sich durch die noch stummen Bilder in andere Welten träumen konnten. Die Zuschauer phantasierten sich in eine für sie nicht bedrohliche Welt, aus der sie jederzeit wieder folgenlos ausbrechen konnten.¹⁷⁷ Dies zeigt ein Verhalten, welches auch für das Doppelgängermotiv - bei genauerer Betrachtung - von wesentlicher Bedeutung ist: Das Ausleben einer unterdrückten Empfindung, die „typische Problematik des ungelebten Lebens“¹⁷⁸, das die Gesellschaft nicht zulässt. Folglich lebt auch der filmische wie der literarische Doppelgänger die verbotenen Wünsche aus und ist meist von männlichem, antagonistischem Charakter:

„Dabei verdeutliche »die sichtbar gewordene Abspaltung des Ichs« und dessen »Vervielfachung« eine unheimliche Dopplung innerhalb der

¹⁷⁴ Vgl. Martynkewicz, „Von der Fremdheit des Ichs“, S. 23f.

¹⁷⁵ Ebenda S. 24.

¹⁷⁶ von Hofmannsthal, Hugo, „Der Ersatz für die Träume“, <http://www.navigare.de/hofmannsthal/ersatz.html> 1921, 16.03.2012.

¹⁷⁷ Vgl. <http://www.navigare.de/hofmannsthal/ersatz.html>, Zugriff. 23.01.12.

¹⁷⁸ Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungspantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, S. 513.

menschlichen Seele. Während die eine Verkörperung psychischer Prozesse nach dem Schönen, Guten und Wahren strebt, rühme sich die zweite, eigennützig, gewalttätig und vor allem ungebändigt zu sein. Der Doppelgänger entpuppt sich als Ausdruck jener, im Interesse individueller Erziehung überwundenen Triebe, die sich in seiner Gestalt aus der Verdrängung zurückmelden.¹⁷⁹

Hier kann wieder ein Bezug zu Freud und seiner bekannten Topik des Ichs, des Es und des Über-Ichs sowie die im Unbewussten liegenden wahren Inhalte der menschlichen Seele, hergestellt werden. Der Film macht sich dies zu Nutze, indem er den Doppelgänger die unterdrückten Gefühle des Es ausleben lässt. Gleichzeitig hält er das Ich boshaft davon zurück, diese Bedürfnisse zu verwirklichen. Daraufhin folgt ein Kampf gegen das eigene Ich, indem dieses versucht den Doppelgänger auszulöschen und letztendlich sich selbst damit zur Strecke bringt.¹⁸⁰ Das ständige Ringen der beiden Seiten um die Vorherrschaft wird zum Leitmotiv und zieht sich durch die gesamte Filmgeschichte.¹⁸¹

Zur Zeit Hofmannsthals sah man im Film noch eines der wenigen Mittel, in die Tiefe des menschlichen Gefühls zu dringen.¹⁸² Der Zuschauer identifiziert sich beim Film wie bei der Fotografie mit dem Blick der Kamera, gleichzeitig erfolgt beim Film noch eine Identifikation mit dem betrachteten Objekt selbst: den Darstellern und ihren Rollen. Dies geschieht vor allem durch die Bewegung der Kamera, welcher sie passiv ausgeliefert sind.¹⁸³ Die Bilder scheinen nur für den Zuschauer zu existieren und dadurch auch einen Bezug zu deren Seelenleben herzustellen. Erfährt eine Figur auf der Leinwand nun eine Spaltung, so ist dies, als ob es auch eine direkte Beziehung zu den Zuschauern selbst gibt, „als sei es eine Verdopplung unserer selbst [...]“.¹⁸⁴ Denn wie dem Doppelgänger, so ist auch der Kamera möglich, seelische Vorgänge der Leinwandfigur auf die Zuschauer überspringen zu lassen. Dies lässt sie etwas über ihre eigene Psyche erfahren, was sie vorher möglicherweise noch nicht entdeckt hatten.¹⁸⁵ Die Verwirklichung der Träume im Film ist auch der wesentliche Vorteil des filmischen

¹⁷⁹ Bronfen, Elisabeth, „Die narzisstische Geselligkeit. Doppelgänger des Kinos“, *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Hg. Kristina Jaspers/Wolf Unterberger, Berlin: Bertz+Fischer 2006, S. 135 – S.141; hier S. 135.

¹⁸⁰ Vgl. Ebenda, S. 136.

¹⁸¹ Vgl. Herget, *Spiegelbilder*, S. 14.

¹⁸² Vgl. Ebenda S. 513.

¹⁸³ Vgl. Von Braun, „Frauenkörper und medialer Leib“, S. 132.

¹⁸⁴ Bronfen, „Die narzisstische Geselligkeit“, S. 139.

¹⁸⁵ Vgl. Ebenda S. 137ff.

Doppelgängers gegenüber dem literarischen. Der Doppelgänger erscheint auf der Kinoleinwand real. Was in der Literatur nur durch unsere Phantasie zu einem Konstrukt gerät, wird im Film abgebildet und ist für jedermann zugänglich, nicht nur für gebildete und phantasiebegabte Leser.¹⁸⁶

Die Manipulationen, welche durch einen Film verursacht werden können, wurden zur Zeit Hofmannsthals noch nicht in dem Maße bedacht.¹⁸⁷

Wie bereits in Kap. 2.2.1 erwähnt, implizieren der Doppelgänger und die Multiple Persönlichkeitsstörung nicht dasselbe, weisen durch die Trennung in ein „unteilbares Ich“ und ein „gespaltenes Ego“ jedoch ähnliche Erscheinungsformen auf. Die nicht physische Existenz der Körper bei der multiplen Persönlichkeitsstörung ist „der Versuch, mit dem Paradigma einer „Virtualität“ des Leibes umzugehen.“¹⁸⁸ Häufig wird in Filmen dieser Virtualität des Leibes durch den Einsatz eines eigenen Schauspielers eine physische Form, ein eigener Körper, gegeben. Dies ist zwar nicht in allen Filmen, in denen eine multiple Persönlichkeitsstörung behandelt wird, der Fall, allerdings beginnt durch die verschiedenen Schauspieler ein interessantes Spiel mit den Identitäten, das zugleich zur Verwirrung des Zuschauers beiträgt. Das *switching* von einer Identität in die andere macht die multiple Persönlichkeitsstörung zu einer ungemein interessanten Thematik, da sich durch sie immer wieder Fragen über die menschliche Identität im Allgemeinen ergeben. „Was sind wir? Wie wird unsere Identität konstruiert? [...] Wie eng hängt die Identität eines Menschen mit seinem Körper, hier: dem sogenannten ‘Wirtskörper’ zusammen?“¹⁸⁹

Interessant zum Thema des Körpers ist, dass in frühen Filmen, wie in *Der Student von Prag* von Hanns Heinz Ewers aus dem Jahr 1913, in dem noch die Doppelgängerthematik behandelt wurde, der Darsteller des Studenten durch die technischen Tricks des Films, zweimal gezeigt wurde. Friedrich Kittler beschreibt, dass diese Verdopplung des Schauspielers in *Der Student von Prag* als Exklusivität des

¹⁸⁶ Vgl. Kittler, *Draculas Vermächtnis*, S. 97.

¹⁸⁷ Vgl. Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, S. 514.

¹⁸⁸ Von Braun, „Frauenkörper und medialer Leib“, S. 139.

¹⁸⁹ Miess, Julie, *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*, Hg. Anne-Kathrin Reulecke/Ulrike Vedder, 56 Bde. Köln Weimar Wien: Böhlau 2010, S. 210.

Films beschrieben wurde. Weder das Theater noch die Literatur wären dazu fähig.¹⁹⁰ Die Umsetzung von multiplen Persönlichkeiten in neueren Filmen der letzten Jahrzehnte ist dagegen abweichend, denn der Trend entwickelte sich immer mehr dahin, die verschiedenen Persönlichkeiten durch unterschiedliche Schauspieler zu verkörpern. Eine andere Alternative ist, alle Persönlichkeiten nur durch einen Schauspieler darzustellen. Damit ist jedoch nicht die Doppelung gemeint, also ein gleichzeitiges zweifaches Sichtbarsein eines Schauspielers auf der Leinwand: Vielmehr stellt derselbe Schauspieler mit unterschiedlichen Verhaltensmustern und Eigenarten die verschiedenen Personen dar und tritt stets nur einzeln und nie „gleichzeitig“ und mehrfach auf.

Sowohl der Doppelgänger als auch die multiplen Persönlichkeiten werden im Film ebenso häufig zur Bedrohung für die eigene Identität als auch für andere Figuren. Dies bietet vor allem dem Horror- und Psychothriller viele Gestaltungsformen.

3.2 Genre: Psychothriller und Horrorfilm

Der Psychothriller als Subgenre des Thrillers ist auf Grund einer fehlenden einheitlichen, allgemeingültigen Definition mit genrebestimmenden Charakterzügen nur schwer zu beschreiben. Thriller kommt vom englischen Wort *to thrill* und bedeutet „erschauern lassen“. Dieses Gefühl möchte er bei den Zuschauern auslösen. Die Spannung beim Publikum, die vorrangig durch ein Verbrechen hervorgerufen werden soll, steht daher im Mittelpunkt. Weder dient das Verbrechen einem gesellschaftlichen Aufstieg, wie beim Gangsterfilm, noch ist die Aufklärung des Verbrechens als Hauptmotiv, wie beim Detektivfilm erkennbar. Auf den ersten Blick scheint das Verbrechen keinem wirklichen Zweck zu dienen. Bei näherer Betrachtung wird allerdings ersichtlich, dass der Thriller uns unsere alltäglichen Ängste nicht nur vor Augen führen will, wie dies im Horrorfilm geschieht, sondern er lässt sie uns erleben und induziert sie in uns hinein. Diese Ausweitung auf unser persönliches Alltagsleben lässt uns die Begebenheiten bedrückend gegenwärtig erscheinen.¹⁹¹

Da es jedoch zahlreiche Subgenres des Thrillers gibt, ist die Festlegung auf ein wiederkehrendes Grundmotiv nicht möglich. Der Terminus Psychothriller impliziert,

¹⁹⁰ Vgl. Kittler, *Draculas Vermächtnis*, S. 98.

¹⁹¹ Vgl. Seeblen, Georg, *Thriller. Kino der Angst*, Marburg:Schüren 1995, S. 22.

wie der Name schon andeutet, eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit der Psyche der Hauptprotagonisten. Allerdings wird der Begriff in unterschiedlicher Weise verwendet und es kommt zu einer Verflechtung von Handlungsstrukturen.

Es gibt eine Fülle eingesetzter Themengebiete für den Psychothriller. Das Motiv, welches für diese Arbeit relevant ist, ist jenes, bei welchem Verbrechen und Handlungen aus einem Wahnsinn heraus vom Täter begangen werden.¹⁹² „Jeder Thriller gestattet einen Einblick in die Abgründe des menschlichen Verhaltens, ist eine Begegnung des Helden mit dem Bösen.“¹⁹³

Ein häufiges Charakteristikum des Psychothrillers ist daher ein von der Norm abweichendes Verhalten des Täters, der auf Grund dessen einen Normverstoß begeht. Dieses Verhalten wird meist durch psychopathologische Phänomene, wie zum Beispiel der multiplen Persönlichkeitsstörung, erklärt. Ein weiteres wichtiges Kriterium des Psychothrillers ist, dass es zu keinen übernatürlichen oder utopischen Sachverhalten kommt, „die filmische Realität funktioniert unter vergleichbaren Bedingungen wie die des Zuschauers.“¹⁹⁴

Einen weiteren wichtigen Stellenwert in Psychothrillern nimmt die Verbindung von Sexualität und Gewalt ein. Die Handlungsstrukturen sind in diesen Fällen von in der Vergangenheit liegenden traumatischen Ereignissen, meist Sexualverbrechen, beeinflusst.

Die wesentliche Entwicklung des Psychothrillers begann mit Alfred Hitchcocks *Psycho*, der 1960 im Kino erschien.¹⁹⁵ Hitchcock verzichtete auf die bisherigen übernatürlichen Horrorelemente wie Monster und Vampire und erreichte die Wirkung allein durch die visualisierte Abgründigkeit der menschlichen Psyche und multiple Persönlichkeitsstörung.

Im Laufe der Jahrzehnte hat sich das Genre gewandelt und entwickelt. Manche Strukturen, wie die Erschaffung innerdiegetischer Strukturen, die auch außerhalb der filmischen Realität möglich wären, sind auch in den späteren Horrorfilmen wesentlicher

¹⁹² Vgl. Golde, Inga, *Der Blick in den Psychopathen. Struktur und Wandel im Hollywood-Psychothriller*, Kiel: Ludwig 2002, S. 15.

¹⁹³ Seeßlen, *Thriller*, S. 21.

¹⁹⁴ Golde, *Der Blick in den Psychopathen*, S. 19.

¹⁹⁵ Vgl. Heinrichs, Sonja, *Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers*, Hg. Michael Gissenwehler/Jürgen Schläder, 18 Bde., München: Herbert Utz 2011, S. 75.

Bestandteil der Handlung.¹⁹⁶ Mit *Psycho* wurde begonnen, ein psychologisches Erklärungsmodell für die von Normen abweichenden Handlungen des Täters im Psychothriller zu integrieren. Allerdings kam es in den 1980er und 1990er Jahren immer mehr zur Vernachlässigung einer erklärenden Instanz. Die Zuschauer wurden in Ungewissheit gelassen und blieben über die Motive des Täters unaufgeklärt. Es wurden lediglich die Folgen eines psychisch abweichenden Verhaltens gezeigt, jedoch ohne die Ursachen darzulegen. Während es in früheren Psychothrillern noch eine lückenlose Aufklärung der Beweggründe, meist durch einen Spezialisten gab, der den Grund für die Handlung erklärte, liegt in vielen neueren Filmen der Fokus immer mehr auf der Gegenwart und weniger auf der Vergangenheit des Täters. Somit gibt es zwei Formen des Psychothrillers. Die erste ist jene, bei der die Vergangenheit in der Handlung eine Rolle spielt. Die Taten sind meist Folgereaktionen, welche aus traumatischen vergangenen Erlebnissen resultieren. Diese werden entweder erzählt oder durch die Kameraführung im Stil von Rückblenden vorgeführt. Bei den gegenwartbezogenen Psychothrillern ohne Angabe von Beweggründen bleibt der Täter ohne Entwicklung und die Taten scheinen aus reinem Selbstzweck heraus begangen worden zu sein.¹⁹⁷

Der Psychothriller orientierte sich seit Beginn in Machart und Motivwahl an anderen Filmgenres. Daher ist eine Vermischung mit anderen Gattungen, wie mit dem Horrorfilm, nicht selten.¹⁹⁸

Der klassische Horrorfilm, von 1930 bis in die 1960er Jahre, arbeitet im Wesentlichen mit der Visualisierung des Grauens, meist durch unnatürliche Kreaturen. Nach Werner Faulstich sind diese Monster „die Vergegenständlichung, die Entäußerung unserer Ängste, Wünsche und Sehnsüchte.“¹⁹⁹ Folglich gibt es eine klare Trennung zwischen Gut und Böse, das aus der dunklen Verborgenheit hervor steigt. Damit verbunden gibt es auch keine kausale Erklärung für diese Vorkommnisse. Weiteres Merkmal ist die Triebverdrängung im Horrorfilm, die vor allem sexueller, homoerotischer oder inzestuöser Natur ist.²⁰⁰

¹⁹⁶ Vgl. Golde, *Der Blick in den Psychopathen*, S. 22.

¹⁹⁷ Vgl. Ebenda S. 29.

¹⁹⁸ Vgl. Heinrichs, *Erschreckende Augenblicke*, S. 50.

¹⁹⁹ Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink²2008, S. 43.

²⁰⁰ Vgl. Ebenda S. 46.

Im modernen Horrorfilm hingegen werden diese Monster und unnatürliche Kreaturen durch menschliche Wesen wie Serienkiller oder zumindest menschenähnliche Fiktionen wie Untote ersetzt. Er zeichnet sich durch eine größere Realitätsnähe aus. Hans D. Baumann definiert den modernen Horror damit, dass die Bedrohung erst im Verlauf des Films sichtbar wird und nicht auf Anhieb erkennbar ist. Die Motivation des Täters für seine Handlung wird nicht näher erläutert, er bleibt somit motivlos.

Nach Arno Meteling gibt es noch eine dritte Kategorie, die sich seit den 1980er Jahren entwickelte: Den postmodernen Horrorfilm. Hierbei kommt es zur Verknüpfung „realistische[r] Gewaltdarstellung des Splatterfilms mit neuen phantastischen Stoffen [...]“.²⁰¹ Besonders in dieser Kategorie ist eine eindeutige Grenzziehung zwischen Horrorfilm und anderen Filmgattung nicht immer eindeutig möglich.

Vermischung von Alltäglichem mit Unerklärlichem stellt für Hans. D. Baumann eine Verwandtschaft zwischen Psychothriller und Horrorfilm dar. Allerdings bleibt für ihn der Wahnsinn dem Psychothriller verhaftet. Die unerwartete Verwandlung von einem normalen Menschen in einen mörderischen Unmenschen lässt Baumann Filme, die multiple Persönlichkeitsstörungen behandeln, zusätzlich dem Genre des Horrorfilms zuordnen.²⁰² Die Persönlichkeitsspaltung „erweist sich im Horror als Verzerrung der Verhältnisse zwischen Subjekt und Welt“.²⁰³

Unterschiede zwischen Horrorfilm und Psychothriller sind neben dem Verzicht des Psychothrillers auf übernatürliche Erscheinungen auch die größere Nähe zum/zur Täter/in. Im Horrorfilm wird der/die Täter/in auf Distanz gehalten. Es wird keine Verbindung zu ihm/ihr aufgebaut, der/die Zuschauer/in erfährt wenig bis nichts über seine/ihre Hintergründe und Motive und gerade diese Unbekanntheit bringt das Grauen hervor. Im Psychothriller hingegen wird der Täter/in an sich und seine/ihre Hintergründe näher beleuchtet. Die Figur und ihre Handlungen sollen den Zuschauern verständlich gemacht werden und gerade dieses Wissen über die Motivation und Psyche des Täters/in, lassen das Publikum erschauern, da er/sie dadurch ganz nah an den Protagonisten/in heranrücken und eventuelle Ähnlichkeiten zu sich selbst entdecken

²⁰¹ Meteling, Arno, *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript 2006, S. 23.

²⁰² Vgl. Golde, *Der Blick in den Psychopathen*, S. 18.

²⁰³ Baumann, Hans D., *Horror. Die Lust am Grauen*, Weinheim;Basel: Beltz 1989, S. 248.

kann.²⁰⁴ Dies schafft eine gekonnt eingesetzte Montage und der Wechsel zwischen einer subjektiven und objektiven Perspektive.²⁰⁵

Filme eindeutig einem Genre zuzuordnen, ist nicht immer einfach, allerdings ist eine eindeutige Trennung zwischen den Gattungen auch nicht immer notwendig. Daher gelingt dies auch nicht immer bei Filmen mit der Thematik der multiplen Persönlichkeit, in denen ein Persönlichkeitszustand zum Verbrecher wird. Dementsprechend ordnen auch Georg Seeßlen und Claudius Weil in ihrem Buch *Kino des Phantastischen* die Doppelgängerthematik sowohl dem Genre des Horrorfilms als auch jenem des Thrillers zu, auch wenn dieses Thema nicht komplett mit der dissoziativen Identitätsstörungen gleichzusetzen ist. Interessant im Bezug auf das Genre ist, dass die Thematik des Doppelgängers vor allem für diese beiden Gattungen verwendet wird, da eine Begegnung mit dem eigenen Doppelgänger „eine große Gefahr und oft den Tod [bedeutet].“²⁰⁶

In Anbetracht dessen lohnt es sich, eine genauere Untersuchung dem Protagonisten/in selbst und der damit verbundenen Täterfigur zu widmen.

3.3 Der „geistig Kranke“ – eine beliebte Täterfigur

Wie im vorangegangenen Abschnitt beschrieben, gibt es Psychothriller mit Bezug zur filmischen Vergangenheit des/der Protagonisten/in. Dabei haben die vergangenen Erlebnisse der Figur Auswirkungen auf die Handlungen, welche er/sie im späteren Verlauf unternehmen wird und liefern gleichzeitig „eine Begründung für deren abweichendes Verhalten.“²⁰⁷

Im Allgemeinen werden Täter dieser Art mit einem psychisch abnormalen Verhalten als Psychopathen bezeichnet. Der fachliche Ausdruck Psychopath hat eine nicht so negativ konnotierte Bedeutung wie dies im populären Sprachgebrauch üblich ist.

In *Klinische Psychopathologie* beschreibt Kurt Schneider den Begriff Psychopath folgendermaßen:

²⁰⁴ Heinrichs, *Erschreckende Augenblicke*, S. 53.

²⁰⁵ Wedding/Boyd/Niemiec, *Psyche im Kino*, S. 24.

²⁰⁶ Seeßlen, Georg/Weil, Claudius, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt 1980, S. 27.

²⁰⁷ Golde, *Der Blick in den Psychopathen*, S. 13.

„Die psychopathische Persönlichkeit sei einfach ein Mensch, der unter sich selbst leidet, abgesehen von einigen Typen, z.B. den gemütlosen, fanatischen oder explosiblen Psychopathen, unter denen andere einzelne Menschen und die Gesellschaft leidet.“²⁰⁸

Trotz der „harmlosen“ Definition wurde der Begriff der Psychopathie im Fachgebrauch mit der Zeit abgelegt, da dieser im Alltag immer mehr als Schimpfwort gebraucht wurde. Eugen Bleuler lehnte bereits 1916 den Psychopathie-Begriff ab, da „Psychopathen“ schnell mit Kriminalität in Zusammenhang gebracht wurden, obwohl dies nicht der Fall sein muss.²⁰⁹ Multiple Persönlichkeiten zeigen häufig ein abnormes Verhalten, wodurch sie auch leicht als Psychopath bezeichnet werden können.

Die klinische Definition spielt im Unterhaltungsfilm allerdings eine untergeordnete Rolle. Hier ist von Psychopathen die Rede, wenn es um gefährliche, unberechenbare und mordende Personen geht. Der Geisteskranke als Bösewicht braucht keine Begründung für seine Taten, allein die Tatsache des „Irreseins“, der Andersartigkeit zu den übrigen Filmfiguren genügt, um seine Unberechenbarkeit zu erklären. Diese dunkle Seite und ihr von der Normalität abweichendes Verhalten machen den Reiz für die Zuschauer aus. Es bringt ihnen die unerwartete Spannung, da sie immer mit neuen Schreckenstaten des geistig Gestörten rechnen müssen. Allerdings kommt es in den meisten Filmen am Ende zu einer Beruhigung des Zuschauers, da die „Normalität“ wieder einkehrt, indem der „Irre“ stirbt oder in der Psychiatrie eingeliefert wird.²¹⁰

Nach Untersuchungen von Steven Hyler, Glen Gabbard und Irving Schneider gibt es im Spielfilm sechs Stereotype von psychisch gestörten Menschen:

„(1) Der psychisch Kranke als **rebellischer Freigeist** und Exzentriker, der sich von der Gesellschaft und ihren [...] Regeln nicht vereinnahmen lässt. [...]

(2) Der **gemeingefährliche Irre**, wie er in vielen Slasher-/Horrorfilmen und Psychothrillern vorkommt. [...]

(3) Die **Patientin als Verführerin** [...]

²⁰⁸ Schneider, Kurt, *Klinische Psychopathologie*, Stuttgart: Georg Thieme¹⁵2007, S. 89

²⁰⁹ Vgl. Fellner, *Psycho Movie*, S. 277f.

²¹⁰ Vgl. Wulff, Hans J., *Darstellungsformen psychischer Krankheiten im Film*, <http://www.derwulff.de/1-4-10-1990>, 22.02.2012.

(4) Das Stereotyp vom **aufgeklärten Mitglied der Gesellschaft** geht auf Autoren wie Thomas Szasz und Ronald D. Laing und spiegelt die Vorstellung der Antipsychiatriebewegung [...]

(5) Der **narzisstische Parasit** verkörpert das Stereotyp vom egozentrischen, um Aufmerksamkeit buhlenden psychischen Kranken [...]

(6) Schließlich gibt es noch das **Zootier**: Dieses Stereotyp findet sich in Filmen, die psychisch Kranke herabwürdigen [...].²¹¹

In dieser Arbeit geht es um Filme aus dem Genre Psychothriller und Horrorfilm, deswegen steht der Stereotyp zwei, der gemeingefährliche Irre, wie ihn Hyler, Gabbard und Schneider bezeichnen, im Fokus der Untersuchung. Markus Fellner geht sogar soweit, dass er dem unberechenbaren Irren ein eigenes Genre zuteilt, „der *Psychopathen-Film*“²¹².

„Filmpsychopathen sind als maximal gefährliche Figuren konstruiert, da sie zum einen Mörder und zum anderen wahnsinnig sind, und das Psychopathengenre medialisiert den Begriff psychischer Störung in seiner von gesellschaftlichen Kontextbedingungen unabhängigsten sowie gleichzeitig auch populärsten Form – zum besonderen Leidwesen [derer], die an Psycho Movies einen aufklärerischen Anspruch in Bezug auf die gesellschaftlichen Realitäten psychisch Kranker stellen.“²¹³

Dies verdeutlicht, wie der Film den Psychopathen-Begriff verwendet, um sich entweder vom klinischen Diskurs zu entfernen oder allgemeine Aussagen über die Identität und Normalität ins Spiel zu bringen.

Mit der Zeit hat sich der Begriff des Serienkillers zum „Psychopathen“ gesellt, welcher für dieselbe Figur verwendet wird. Folglich sind Serienkiller in Filmen meistens Psychopathen, die nach einem psychopathologischen Muster morden. Die Serialität gilt als einziges Erkennungsmuster, da der Psychopath im Film in weiten Teilen motivlos handelt und somit kein erkennbares Muster hinterlässt.²¹⁴

Trotz des gemeingefährlichen, skrupellosen und unberechenbaren Psychopathen-Images gibt es dennoch eine seltsame Ebene der Identifikation des Zuschauers mit dem

²¹¹ Wedding/Boyd/ Niemiec, *Psyche im Kino*, S. 25.

²¹² Fellner, *Psycho Movie*, S. 286.

²¹³ Ebenda S. 286.

²¹⁴ Vgl. Ebenda S. 281.

Psychopathen. Im klassischen Horrorfilm gab es noch eine klare Grenze zwischen Gut und Böse. Diese Grenzziehung scheint in Bezug auf manche Filme, in denen psychisch gestörte Menschen auftreten, immer transparenter zu werden.²¹⁵ Vor allem bei Figuren mit MPS gibt es eine Persönlichkeit, mit welcher sich der/die Zuschauer/in identifizieren kann und zu der er/sie eine Beziehung aufbaut und manchmal sogar Mitleid empfindet. Durch die filmisch konstruierte Identifikation können die Zuschauer ein geheimes Streben nach Autonomie und hemmungslose Gewalt ausleben. Gleichzeitig werden ihnen die negativen Konsequenzen vor Augen geführt, wodurch sie sich vom Psychopathen und ihren Wünschen distanzieren können. Der Psychopath ist auf der Filmebene schuldig, der Zuschauer nicht. Er kann aus der Gefühlswelt des Psychopathen wieder herausschlüpfen und wieder in sein gesellschaftlich gefestigtes Leben zurückkehren. Der Zuschauer hat durch den Psychopathen die Möglichkeit, gesellschaftliche und moralische Konventionen zu durchbrechen und seine Gefühlswelt zu erleben, allerdings bleiben sie stets in realitätsferner Distanz zu seinem Handeln.²¹⁶ „Es findet eine Identifizierung mit dem Erleben des Psychopathen statt, aber nicht mit seinem Handeln.“²¹⁷ Der Zuschauer distanziert sich eindeutig zu den Taten des Psychopathen. Zwar bringt diese ungewöhnliche Identifizierung mit dem Psychopathen eine Unsicherheit beim Zuschauer hervor, die gleichzeitige innere Distanzierung bereitet allerdings ein angenehmes Unbehagen und macht den Psychopathen so zu einer beliebten Täterfigur.²¹⁸

3.3.1 Genderfrage - wer sind diese Personen?

„Der Psychopath ist männlich – allerdings mit Ausnahmen. In Spielfilmen dominiert, was die Häufigkeit betrifft, der männliche Psychopath eindeutig.“²¹⁹

Dieses Zitat weist auf die nächste Forschungsfrage hin, auf die ich nun näher eingehen möchte: Das Verhältnis der Geschlechter in Filmen mit psychischer Dissoziation und wie dieses Bild zur realen Konzeption der psychischen Störung steht.

Markus Fellner spricht hier allgemein von einer männlichen Konstruktion des Psychopathen und verweist darauf, dass Filme mit einer weiblichen Psychopathenfigur

²¹⁵ Vgl. Golde, *Der Blick in den Psychopathen*, S. 7f.

²¹⁶ Vgl. Fellner, *Psycho Movie*, S. 297.

²¹⁷ Ebenda S. 297.

²¹⁸ Vgl. Ebenda S. 296f.

²¹⁹ Ebenda S.279.

eher selten sind.²²⁰ Diese Feststellung lässt sich auch auf Filme mit multiplen Persönlichkeiten übertragen. Wenn man bedenkt, dass die multiple Persönlichkeitsstörung eng mit dem Doppelgängermotiv aus der Romantik verbunden ist, verwundert es nicht, dass auch multiple Personen in Filmen häufig männlich sind. Denn auch der literarische Doppelgänger war fast ausschließlich maskulin.²²¹

Diese Tatsache bildet eine Diskrepanz zu den tatsächlich real diagnostizierten Personen mit multiplen Persönlichkeiten, welche, laut Untersuchungen, vorrangig weiblich sind.²²² Beobachtungen zu Folge sind 9 von 10 Personen weiblich, auch wenn dies keine objektive Größe darstellt.²²³ Zusätzlich wurde der Wahnsinn als Krankheit tituliert und ist zusätzlich „konsequent feminisiert worden.“²²⁴

Warum also sind die fiktionalen Multiplen vorrangig männlich? Dies hängt hauptsächlich mit dem Genre, in welchem die Multiple Persönlichkeitsstörung verwendet wird, zusammen. Wie ich bereits beschrieben habe, tritt sie häufig in Psychothrillern und Horrorfilmen auf, in welchen Gewalt und Kriminalität dominieren. Diese Eigenschaften und Handlungen werden meistens dem männlichen Geschlecht zugeordnet.²²⁵

In Bezug auf den literarischen Doppelgänger behauptet Hacking sogar, dass Schriftsteller, wie E. T. A. Hoffmann und James Hogg, genau über die medizinischen Forschungsergebnisse der damaligen Zeit Bescheid wussten. Ihnen sei bewusst gewesen, dass die Spaltung in verschiedene Persönlichkeiten hauptsächlich bei Frauen beobachtet wurde.²²⁶ Allerdings haben sich nicht nur die Literatur und der Film an realen Forschungsansätzen orientiert und in ihr Medium übertragen. Auch die „fiktionalen[n] kulturellen[n] Repräsentationen“²²⁷ beeinflussten die psychopathologische Forschung. Hacking vermutete, dass erst auf Grund des männlichen literarischen Doppelgängers mehr nach männlichen Multiplen in der Realität geforscht wurde.²²⁸

²²⁰ Vgl. Fellner, *Psycho Movie*, S. 284.

²²¹ Vgl. Miess, *Neue Monster*, S. 211.

²²² Vgl. Hacking, Ian, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Science of Memory*, Princeton: Princeton University Press 1995, S. 72.

²²³ Vgl. Miess, *Neue Monster*, S. 212.

²²⁴ Donnenberg/Ofner, *Frauen und Wahnsinn im Film*, S. 7.

²²⁵ Vgl. Lenz, Hans-Joachim, „Gewalt und Geschlechterverhältnis aus männlicher Sicht“, *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven*, Hg. Silke Birgitta Gahleitner/Hans-Joachim Lenz, Weinheim/München:Juventa 2007, S. 21-52; hier S. 21.

²²⁶ Vgl. Hacking, *Rewriting the soul*, S. 72.

²²⁷ Miess, *Neue Monster*, S. 212.

²²⁸ Vgl. Ebenda, S. 212.

In Filmen mit dissoziativen Persönlichkeiten ist es jedoch nicht so, dass Frauen keine bedeutenden Rollen spielen. Wie bereits beschrieben, entwickelt der Host meist geschlechtsdifferente Persönlichkeiten. Der Kampf zwischen der weiblichen und der männlichen Persönlichkeit um Macht über das Individuum veranschaulicht dabei gut die „soziale Konstruktion von Geschlechterunterschieden“²²⁹ in unserer Gesellschaft.²³⁰ Gleichzeitig beinhaltet diese „Ausbildung von *Alter-Persönlichkeiten* [...], kulturell verordnete Hemmungen abzubauen.“²³¹ Indem Frauen eine männliche Alter-Persönlichkeit entwickeln, gelingt es ihnen, Machtstrukturen zu unterwandern und selbst Macht zu erlangen:

„Given the standard sex roles, male alters can be a way for an oppressed woman to assume power. Where in the nineteenth century the alter was naughty, mischievous, or promiscuous, in the late twentieth century she can be a man.“²³²

Durch die Ausbildung andersgeschlechtlicher Persönlichkeiten kommt es zu einer Abkopplung des Körpers und der Geschlechtsidentität, was allerdings nicht automatisch zu einer Revolution klassischer Geschlechtsbilder im Film führen muss.²³³ Es folgt in manchen Filmen ein Spiel mit den Geschlechtsidentitäten. Daher ist die Formierung von Stereotypen in Anbetracht der Störung und ihrer filmischen Umsetzung zu beachten. Ein Stereotyp ist der des „passiven weiblichen Opfers“.²³⁴ Besonders in Horror- und Slasherfilmen ist der Täter männlich, und der Gewaltakt wird zu großer Mehrheit an Frauen verübt.²³⁵ Laura Mulvey beschreibt in „Visuelle Lust und narratives Kino“ den Blick im Kino als männlich und die Frau als Objekt dieses Blicks: „In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt.“²³⁶ Dementsprechend werden auch Filme mit psychischer Dissoziation dahingehend angepasst, dass der multiple Protagonist meist männlich ist.

²²⁹ Miess, *Neue Monster*, S. 192.

²³⁰ Vgl. Ebenda S. 192.

²³¹ Ebenda, S. 213.

²³² Hacking, *Rewriting the Soul*, S. 78.

²³³ Vgl. Miess, *Neue Monster*, S. 204.

²³⁴ Ebenda S. 214.

²³⁵ Vgl. Clover, Carol J., *Men, Woman, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press 1992, S. 42.

²³⁶ Mulvey, Laura, „Visuelle Lust und narratives Kino“, *Texte zur Theorie des Films*, Hg. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 2003, S. 389-408; hier S. 397.

Während nach Hacking in der Realität die multiplen Frauen in männliche Persönlichkeiten schlüpfen, um der konservativen Rollenverteilung zu entkommen und die Behandlung als "Sex-Objekt" zu beenden, wird dies im Film seltener beachtet. Im klassischen Hollywood Film bleibt es meistens bei der Rollenverteilung nach Mulvey: der Mann als Betrachter und die Frau als Objekt des Blicks.²³⁷

Ob es nun eine reale Tatsache ist, dass es mehr weibliche als männliche Multiple gibt oder dies lediglich eine einseitige Beobachtung darstellt, soll hier nicht weiter behandelt werden, da dies auch nicht in meinen Forschungsbereich fällt. Interessant ist lediglich, dass die multiple Persönlichkeitsspaltung, wie die Hysterie im 19. Jahrhundert, eine "Frauenkrankheit" darstellt,²³⁸ dies in den filmischen Repräsentationen hingegen selten wiedergeben und behandelt wird. Allerdings haben manche Filme auch die Intention, mit den klinischen Konventionen absichtlich zu brechen.²³⁹ Denn in der Sicht der Zeit von Sigmund Freud waren Frauen schwache Personen ohne Über-Ich. Der Mann war somit der Mächtige und aktiv Handelnde. Indem Frauen durch vorwiegend männliche Therapeuten als psychisch gestört diagnostiziert worden sind, kam es zu einer Unterdrückung des weiblichen Geschlecht und die Betrachtung der Frau als das "Andere" wurde verstärkt. In ähnlicher Weise vollzieht sich dieses patriarchalische System auch im Film.²⁴⁰ Der absichtliche Tausch von weiblichen Multiplen in der Realität zu männlichen Multiplen im Film, wodurch der Mann wieder zum Handelnden wird, der sein Leben und seine Persönlichkeiten auslebt, impliziert abermals eine Machtstellung des Mannes über die Frau. Ist die multiple Persönlichkeitsstörung bei Frauen in der Realität durch die Konnotation der "Frauenkrankheit" noch ein Zeichen der Unterdrückung, ist sie im Gegensatz dazu im Film eines der Macht, da der Multiple zum Akteur und Täter wird.

3.3.2 Ungewöhnliche Figurenkonstellation - Täter und Opfer

Die Figurenkonstellation in Filmen mit psychischer Dissoziation, insbesondere mit multipler Persönlichkeitsstörung, ist verwirrend und für den/die Zuschauer/in häufig überraschend. Wie im vorherigen Abschnitt beschrieben ist der filmische Einsatz von

²³⁷ Vgl. <http://www-e.uni-magdeburg.de/anschuert/filmtheorie-lust.html>, 10.01.2012

²³⁸ Vgl. von Braun, *Frauenkörper und medialer Leib*, S. 137.

²³⁹ Vgl. Miess, *Neue Monster*, S. 212.

²⁴⁰ Vgl. <http://www-e.uni-magdeburg.de/anschuert/filmtheorie-lust.html>, 10.01.2012

psychisch kranken Menschen als Täterfigur ein häufiges Merkmal. Bei der multiplen Persönlichkeitsstörung kommt es dazu meist noch zur Viktimisierung der psychisch gestörten Figur: Meist ist sie nicht nur Täter/in, sondern zugleich Opfer. Dass das Opfer und der/die Täter/in ein und dieselbe Figur waren, wird den Zuschauern erst zum Schluss offenbart, wodurch ein verwirrendes Spiel der Verwechslungen beginnt.

Da das Thema der multiplen Persönlichkeitsspaltung auf das Doppelgängermotiv zurückgeht, handelt es sich klassischerweise um eine Teilung in Gut und Böse.²⁴¹ Dementsprechend bildet die Host-Persönlichkeit oder eine Alter-Persönlichkeit meist den/die Protagonisten/in der Erzählung, die zweite gegensätzliche Persönlichkeit der multiplen Figur hingegen den/die Antagonisten/in. Es folgt somit ein Kampf gegen das eigene Selbst, da beide Figurenpaarungen, Held und Anti-Held, in einer Person vereint sind.²⁴² „In einem Menschen, der in zwei Persönlichkeiten gespalten ist, wird es immer einen Kampf geben zwischen den zwei Ichs.“²⁴³ Da es im Grunde um eine Auseinandersetzung mit sich selbst geht, ist der eine Teil der Person unschuldig. Zwar begeht eine Persönlichkeit im Film Straftaten, die andere bekommt auf Grund der Amnesie nichts mit, ist jedoch automatisch mitschuldig, trotz des Unwissens, da sie sich im selben Körper wie der/die Täter/in befindet. Sie leidet unter der Störung sowie unter den Taten, die von ihr physisch, aber nicht psychisch begangen werden, da sie in dem Körper gefangen ist.

Im vorherigen Abschnitt stellte ich den Psychopathen mit Rückblick auf seine Vergangenheit vor. Diese Struktur wird meist mit Hilfe von Backflashes oder Erzählungen hergestellt.²⁴⁴ Dadurch soll bei den Zuschauern ein Verständnis für den/die Täter/in und seine Taten hervorgerufen werden. Denn auch, wenn den Zuschauern die Taten bildlich vor Augen geführt werden, ist der/die Täter/in auf Grund seiner schwierigen Vergangenheit in gewisser Weise „entschuldigt“: Er/Sie war selbst einmal Opfer. Wie bereits erwähnt, ist eine Erklärung für das Entstehen einer psychischen Dissoziation ein schweres Trauma, auf Grund dessen die Personen ihre Identität verloren haben und in verschiedene Persönlichkeiten dissoziiert sind.²⁴⁵ Eine

²⁴¹ Vgl., Fellner, *Psycho movie*, S. 357.

²⁴² Vgl. Singer, Alina, *Wer bin ich? Personale Identität im Film. Eine philosophische Betrachtung von Face/Off, Memento und Fight Club*, Stuttgart: Ibidem 2008, S. 79f.

²⁴³ Fellner, *Psycho movie*, S. 286.

²⁴⁴ Vgl., Golde, *Der Blick in den Psychopathen*, S. 30

²⁴⁵ Vgl. Ebenda S. 57.

Persönlichkeit kann sich dafür unterbewusst rächen und wird damit vom Opfer selbst zum/zur Täter/in.²⁴⁶ Durch den Identitätenwechsel vom Opfer zu einer Täterfigur, in der sie Selbstjustiz verübt, versucht sie die verlorene Machtposition zurückzugewinnen.²⁴⁷ Damit ist ihr Morden und Töten im Gegensatz zum Serienkiller nicht motivlos, obwohl dies bei erster Betrachtung den Eindruck erweckt, da es sich meist um keinen Raubmord, keine Vergewaltigung oder Ähnliches handelt. Erst durch eine psychologische Analyse kann das Rätsel gelöst und das wahre Motiv entdeckt werden.²⁴⁸ Dies hängt davon ab, inwieweit die Filme ein Erklärungsmodell mit traumatischen Ereignissen aus der Vergangenheit mit einbeziehen oder ob sie das Handeln unbegründet lassen.

3.4 Die filmischen Stilmittel

Um die psychische Dissoziation in Filmen anschaulich zu repräsentieren, bedient sich der Film verschiedener technischer Tricks, Stilmittel und einer unzuverlässigen Erzählform.

3.4.1 Zwischen Halluzination und Wahn – die subjektive Sichtweise

Ian Hacking beschrieb, dass die Kamera zur Zeit ihrer Erfindung als jener Gegenstand galt, welcher einer objektiven Perspektive sehr nahe kam. Begründet hatte er es, indem es keine Intervention zwischen dem betrachteten Objekt und der Kamera durch einen Dritten gab. Sobald allerdings ein Kamermann/frau die Kamera bewegt und führt, gilt diese Theorie nicht mehr, denn die Bilder sind dadurch subjektiv beeinflusst.²⁴⁹ Somit kann beim Film nicht von Objektivität gesprochen werden. Die Kamera lenkt unseren Blick und gibt den Zuschauern nur Ausschnitte der filmischen Realität wieder, indem sie bestimmt, welche Bilder sie uns präsentiert und welche nicht. Die Zuschauer werden durch den unsichtbaren Projektionsapparat getäuscht und glauben sich in einer allwissenden Position.²⁵⁰ Der Film kann uns somit absichtlich manipulieren.

Der/die Zuschauer/in wird durch den ständigen und häufig rasanten Identitätenwechsel bei multiplen Persönlichkeiten in immer neue Wirklichkeitsebenen entführt. Dies kann

²⁴⁶ Vgl. Schneider, *Ich bin Wir*, S. 75.

²⁴⁷ Vgl. Golde, *Der Blick in den Psychopathen*, S. 65.

²⁴⁸ Vgl. Fellner, *Psycho movie*, S. 286.

²⁴⁹ Vgl. Miess, *Neue Monster*, S. 209.

²⁵⁰ Vgl. Herget, *Spiegelbilder*, S. 233

soweit gehen, dass er „zum Teil ohne Vorwarnung in den Kopf des Protagonisten“ katapultiert wird.²⁵¹ Ob es sich bei dem Gezeigten dann um die filmische Realität handelt oder dies nur der Imagination des/der Protagonisten/in entsprungen ist, ist nicht immer einfach zu unterscheiden. Die Bilder folgen keiner realen Logik mehr.

Allerdings stellte sich heraus, dass es nicht einfach ist, Gefühle, Gedanken und Wahrnehmungen des/der Protagonisten/in im Film darzustellen. Filmemacher entwickelten eine Reihe neuer Methoden, um dies umzusetzen. Neben der subjektiven Kamera, die dem Zuschauer das präsentiert, was der Protagonist sieht, gibt es noch den Einsatz von „Mindscreens“. Dabei wird auf der visuellen und auditiven Ebene das wiedergegeben, was die Figur denkt oder glaubt zu sehen.²⁵²

„The camera eye moves about in the narrator’s subject world: a narrative method that is both more interesting than subjective camera and truly comparable to first-person literature, where the narrator describes not what he sees but what he knows.“²⁵³

Es geht folglich nicht nur darum, was der Rollencharakter sieht, vielmehr ist das Anliegen, die psychischen Empfindungen des/der Protagonisten/in den Zuschauern so eindringlich wie möglich zu präsentieren. Ein Begriff der Filmtheorie ist jener der internen Fokalisierung; er geht zurück auf die Literaturwissenschaft, auch wenn diese nicht eins zu eins auf den Film übertragbar ist. Die Fokalisierung beschreibt, aus welcher Perspektive die Geschichte präsentiert wird. Bei der internen Fokalisierung erleben die Zuschauer das filmische Geschehen durch das Bewusstsein des/der Protagonisten/in und somit gefiltert. Der Erzähler weiß soviel wie die Figur selbst und somit machen auch die Zuschauer die subjektiven Erfahrungen der Figur, wie Gedanken und Wahrnehmungen, und haben auch in etwa denselben Wissensstand.

„Die interne Fokalisierung ist viel persönlicher und subjektiver als die externe, denn die inneren Erfahrungen einer Figur entziehen sich der Beobachtung durch die anderen Figuren. Die interne Fokalisierung erstreckt sich von der einfachen Wahrnehmung (z.B. eine Point-of-View Einstellung) zu Eindrücken (z.B. unscharfe Point-of-View Einstellungen einer Figur, die

²⁵¹ Herget, *Spiegelbilder*, S. 14.

²⁵² Vgl. Sellmann, Michael, *Hollywoods moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik*, Hg. Rudolf Böhm/Konrad Groß/Dietrich Jäger, 17 Bde., Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 122.

²⁵³ Kawin, *Mindscreen*, zit. n., Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 122

betrunken oder schwindelig ist oder unter Drogen steht) bis zu tieferen mentalen Vorstellungen (z.B. Träume, Halluzinationen, Erinnerungen).²⁵⁴

Besonders bei letzterem erfolgt die Umsetzung unter anderem durch den speziellen Einsatz von Markierungen oder cinematischen Codes. Dies sind Strukturen, die den Text beziehungsweise den Film für den Zuschauer verständlich machen.²⁵⁵ In Zuständen rein mentaler Empfindungen des Protagonisten, wie Halluzinationen, Wahnvorstellungen oder Träumen, lassen diese Codes den/die Zuschauer/in wissen, dass er/sie sich in einer dieser Ebenen befindet. Fehlen diese Codes oder sind sie nur schwer zu entschlüsseln, beginnt für den/die Zuschauer/in ein verwirrendes Spiel. Es liegt nun an ihnen, die neuen Codes deuten zu lernen.²⁵⁶

Dieses Gefühl des Imaginierenden, nicht über die Wahrnehmungen zu reflektieren, sie nicht zur Realität abgrenzen zu können und somit als Teil ihrer Wirklichkeit zu erleben, erfahren auch die Zuschauer. Daher kann diese Empfindung als eine Art Ausweitung des Protagonisten/in auf den/die Zuschauer/in verstanden werden. Der/die Zuschauer/in kann die Gefühle des Charakters nachvollziehen und baut somit ein Verständnis für seine missliche Lage auf.

Der Film hat verschiedene Möglichkeiten, Persönlichkeitsstörungen und ihre Imaginationen oder Wahrnehmungsveränderungen darzustellen. Durch filmtechnische Verfahren „wie subliminale Bilder, Zeitraffer, Zeitlupe, unwirkliche, verzerrte Bilder“²⁵⁷ besitzt der Film eine Fähigkeit, Bewusstseinsveränderungen authentisch umzusetzen. Allerdings ist auch wichtig, wie ersichtlich diese Signale den Zuschauern präsentiert werden und ob sie diese erkennen. Hierzu gibt es verschiedene Varianten, inwieweit die Zuschauer über die gestörte Identitätskonstruktion des Protagonisten informiert werden:

1. Der/die Zuschauer/in weiß über den wahnhaften Charakter des/der Protagonisten/in Bescheid und kann dadurch die verschiedenen Realitätsebenen voneinander trennen.

²⁵⁴ Branigan, Edward, „Fokalisierung“, *montage/av. Figur und Perspektive* (2) 16.1.2007, http://www.montage-av.de/a_2007_1_16.html, 1.2.2012, S. 76 f.

²⁵⁵ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 122.

²⁵⁶ Ebenda S. 141f.

²⁵⁷ Poppe, Sandra, „Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“, *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik*, Hg. Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies, Bielefeld: transcript 2009, S. 69-83; hier S. 74.

Der/die Zuschauer/in reagiert auf Grund spezieller Markierungen konträr zum/zur Protagonisten/in. Die Folge ist, dass [e]in *Miterleben* der Halluzinationserfahrung *als Realität*²⁵⁸ unterbunden wird.

2. Den Zuschauern ist es nicht mehr möglich, die Realitätsebenen zu trennen. Die Einbildungen des Protagonisten/in dominieren die subjektive Kameraperspektive in solchem Ausmaß, dass das innerdiegetische Raum-Zeit-Gefüge immer mehr verwischt und in sich zusammenfällt. Was Realität und was Imagination ist, kann nicht mehr auseinander gehalten werden, da eine maßgebende Instanz fehlt. Jedoch ist der/die Zuschauer/in informiert, dass er/sie mit Trugbildern konfrontiert wird, denn die „Halluzinationen werden in [den] Filmen frühzeitig als *Thema* etabliert. [...] Die Erzählungen haben einen durchweg halluzinativen Grundton“²⁵⁹

3. Zu einer Täuschung der Zuschauer/in kommt es, wenn die Filme „eine stabile diegetische Realität [...] etablieren.“²⁶⁰ Erst im Nachhinein erfahren die Zuschauer, dass es sich nicht um die Realität handelte, sondern um eine Wahnvorstellung. Die Zuschauer werden mit voller Absicht auf eine falsche Fährte geführt. Dies geschieht durch erzählerische Unzuverlässigkeit im Film.²⁶¹

3.4.2 Das unzuverlässige Erzählen und die gezielte Irreführung der Zuschauer

Das Spiel mit den verschiedenen Identitäten multipler Persönlichkeiten ist für den fiktionalen Film ein besonderer Reiz; die Zuschauer sollen bewusst getäuscht werden. Das audiovisuelle Medium Film erreicht dies so gut wie fast kein zweites durch das unzuverlässige Erzählen.²⁶² Neben der Verwirrung des/der Zuschauers/in ist bei dieser unkonventionellen Erzählart und der dazugehörige Subjektivität noch die Identitätskonstruktion der Charaktere beachtenswert. Die eingeschränkten Wahrnehmungsfähigkeiten der Figuren lassen zu einer allgemeineren Frage übergehen,

²⁵⁸ Lahde, Maurice, „Den Wahn erlebbar machen – Zur Inszenierung von Halluzinationen in Ron Howards A BEAUTIFUL MIND und David Cronenbergs SPIDER“, , „*Camera doesn't lie*“: *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, Hg. Jörg Helbig, Trier: WVT 2006, S. 43 – 72; hier S. 44.

²⁵⁹ Ebenda S. 44.

²⁶⁰ Lahde, „Den Wahn erlebbar machen“, S. 44

²⁶¹ Vgl. Ebenda S. 44

²⁶² Vgl. Kaul, Susanne/Palmier, JeanPierre/ Skrandies, Timo, „Einleitung“, *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik*, Hg. Susanne Kaul/ JeanPierre Palmier/ Timo Skrandies, Bielefeld: transcript 2009, S. 9-14; hier S. 9.

inwiefern man der eigenen Wahrnehmung überhaupt vertrauen kann und wie der Film dieses Problem medial umsetzt.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, unzuverlässig zu erzählen. Eine davon gründet darauf, dass die interne Fokalisierung oder ein Perspektivenwechsel nicht markiert sind. Das Gezeigte wird nicht als figurengebundene Subjektivität deklariert, sondern erscheint den Zuschauern als objektive filmische Wahrheit. Die interne wird fälschlicherweise als externe Fokalisierung verstanden.²⁶³ Der Zuschauer erfährt somit nicht, dass das Gezeigte meist selbst eine Einbildung des Protagonisten darstellt und „der ›realistische‹ Modus der Darstellung partiell verlassen wird und die Erzählung Metaphysisches als Reales handhabt“²⁶⁴. Die Auflösung zur neutralen Fokalisierung geschieht meist erst zum Schluss und erzeugt beim Zuschauer einen Aha-Effekt, da ihm erst dann bewusst wird, dass er das ganze Filmgeschehen aus der Innenperspektive des/der Protagonisten/in betrachtet hat. Diese verzögerte Aufklärung ist ein wesentlicher Erzählaspekt, da darauf gesetzt wurde, dass das Publikum die ganze Zeit über unwissend war.²⁶⁵ In vielen Filmen geschieht die Auflösung durch eine Überwachungskamera, die den Betrug entlarvt und somit einen neutralen Standpunkt einnimmt. Die Kamera als objektives Medium, dessen Bilder die Wahrheit zeigen - davon geht der Zuschauer aus. Er hinterfragt diese nur selten, und genau dieses blinde Vertrauen und die Naivität des Publikums macht sich das unzuverlässige Erzählen zu Nutze.²⁶⁶ Die kurze neutrale Fokalisierung der Überwachungskamera ist jedoch nicht von langer Dauer. Sie klärt den Zuschauer nur kurz auf, um danach sofort wieder in die figurengebundene Perspektive zurück zu wechseln.²⁶⁷

Somit bildet nicht die interne Fokalisierung die Problematik, sondern deren fehlende oder fehlerhafte Markierung, sowie der bewusste Einsatz 'Falscher Fährten' bereits im ersten Abschnitt des Films. Unter einer 'Falschen Fährte' versteht Britta Hartmann folgendes:

²⁶³ Vgl. Kaul/Palmier/Skrandies, „Einleitung“, S. 11.

²⁶⁴ Hartmann, Britta, „Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenexperiment“, *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hg. Fabienne Liptay/Yvonne Wolf, München: edition text + kritik 2005, S. 154-174; Hier S.167.

²⁶⁵ Vgl. Krützen, Michaela, *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*, Tübingen: pagina 2010, S. 46.

²⁶⁶ Vgl. Poppe, „Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“, S. 73.

²⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 78.

„Unter ›falschen Fährten‹ verstehe ich das Ergebnis dramaturgischer Verfahren, die den Zuschauer veranlassen (oder veranlassen sollen), zu unzutreffenden Zusammenhangshypothesen zu gelangen. Im Extremfall (und um solche geht es hier) bewirkt die falsche Fährte keine bloße zeitweilige Irreführung, sondern wirkt sich auf die Konstruktion der gesamten Fabel aus [...].“²⁶⁸

Zudem gibt es eine Unterteilung in zwei weitere Faktoren: Zum einen in das *underreporting*, „wenn das, was gezeigt wird, nur ein Aspekt eines größeren Zusammenhangs ist, ohne dass dieser markiert wird“²⁶⁹. Der Film enthält den Zuschauern folglich wichtige Informationen vor und präsentiert Sachverhalte unvollständig. Zum anderen in das *misreporting*. Hierbei wird absichtlich etwas gezeigt, „das so in der neutralen Sicht auf das Geschehen nicht vorhanden wäre.“²⁷⁰ Kurz gesagt, eine semantische Lüge.²⁷¹ Dem Publikum wird der in anderen Filmen so häufige Wissensvorsprung verwehrt.²⁷²

Die häufige „Verrücktheit“ der Hauptcharaktere scheint zusätzlich noch eine geeignete Plattform für das unzuverlässige Erzählen zu bilden, da dafür eine verzerrte Wahrnehmung des Protagonisten, wie Halluzinationen, benötigt wird, woran nur geistig Verwirrte oder Personen mit einer „gefährdeten oder sich auflösenden Identität“²⁷³ leiden. Die Unzuverlässigkeit soll gleichzeitig auch den psychisch labilen Zustand der Charaktere verdeutlichen. Denn Charaktere mit einer dissoziativen Identitätsstörung versuchen durch ein unzuverlässiges Erzählen meist der Zersplitterung ihrer eigenen Identität entgegenzuwirken, indem sie ihre imaginierten Persönlichkeiten mit persönlichen Geschichten aus der Vergangenheit zu belegen versuchen, dadurch jedoch „eine immer größere Abspaltung von sich selbst“²⁷⁴ erreichen. Das Fehlen von Zeitspannen und Erinnerungen bei multiplen Persönlichkeiten erschwert ihnen, eine kohärente Identität zu bilden. Denn Erinnerungen sind wichtig, um ein Gefühl zu entwickeln, wer man ist. Das unzuverlässige Erzählen verdeutlicht somit lediglich, dass

²⁶⁸ Hartmann, „Von der Macht erster Eindrücke“, S.154.

²⁶⁹ Ebenda, S. 72.

²⁷⁰ Ebenda, S. 72.

²⁷¹ Hartmann, Britta, „Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten Falscher Fährten im Film“, *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*, Hg. Patric Blaser/ Andrea B. Braidt/Anton Fuxjäger/Brigitte Mayr, Wien/Köln/Weimar:Böhlau 2007, S.33-52; hier S. 44.

²⁷² Vgl. Herget, Spiegelszenen, S. 231.

²⁷³ Poppe, „Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“, S. 73.

²⁷⁴ Ebenda S. 74.

alle unsere Erinnerungen und Erfahrungen subjektiv geprägt sind und keine Fakten darstellen. „Objektiv wahrnehmbare oder objektive Realität existiert nach dieser Auffassung nicht. Realität wird als individuelle Wahrnehmungsleistung verstanden.“²⁷⁵

Demnach gibt es Filme, bei denen am Ende die subjektive Perspektive entlarvt wird und im klaren Gegensatz zu einer zweiten stabilen, objektiven Welt steht. Die objektive Diegese ist dann die einzig Wahre, auch wenn sie stark mit der subjektiven Welt verwoben und nicht immer einfach zu trennen ist. Allerdings ist der Bezugsrahmen geklärt, die Geschichte in sich geschlossen und das Publikum erhält eine nachvollziehbare Erklärung der Ereignisse.

Daneben gibt es Filme, die dem Postulat folgen, dass eine objektive und verlässliche Realität nicht existiere. Folglich gibt es bei diesen Filmen „keine verbindliche Version der Geschehnisse.“²⁷⁶ Die Identitätskonstruktionen der Figuren sind wie das Erzählte nicht stabil und es gibt keinen festen Bezugspunkt. Am Ende des Filmes erfolgt keine lückenlose Aufklärung der Widersprüche, denn es gibt keine übergeordnete Instanz die bestimmt, welche Version die wirkliche ist. Mentale Bilder und objektive Diegese sind so stark ineinander verstrickt, dass die Welt der Figuren nicht nachvollzogen werden kann und die Zuschauer zunehmend die Orientierung verlieren.²⁷⁷ Ziel ist es nicht, für Überraschung zu sorgen und eine falsche Fährte zu legen, vielmehr läuft die Erzählung gezielt ins Leere.²⁷⁸

Nach dem „last act twist“²⁷⁹, durch den die Rezipienten die gezielte Täuschung erkennen, lassen sie den Film nochmals Revue passieren und interpretieren ihn neu, es folgt eine „Re-Semantisierung der Ereignisse.“²⁸⁰ Die Identität des Protagonisten dreht sich überraschend in eine andere Richtung. Die Zuschauer bilden sich eine völlig neue Meinung über den Film und gehen auf Spurensuche, um Hinweise auf die Täuschung zu entdecken.²⁸¹ Im Falle dieser Arbeit bedeutet das, die multiple Persönlichkeitsstörung des Protagonisten aufzuspüren. Diese Hinweise sind oft sehr unscheinbar und fallen bei

²⁷⁵ Poppe, „Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“, S. 76.

²⁷⁶ Lahde, „Den Wahn erlebbar machen“, S. 75.

²⁷⁷ Vgl. Ebenda, S. 75.

²⁷⁸ Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S. 46f.

²⁷⁹ Anm. Die überraschende Wendung geschieht erst zum Schluss des Films, im letzten Akt. Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S. 45.

²⁸⁰ Hartmann, „Von der Macht erster Eindrücke“, S. 155.

²⁸¹ Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S. 47.

erster Betrachtung des Films nicht auf, da die Rezipienten vor allem vom folgenschweren Plot-Twist abgelenkt sind. Der Regisseur muss somit bei der Umsetzung des Films berücksichtigen, dass die ambivalenten Szenen plausibel erscheinen. Dabei sollte auf einige Faktoren geachtet werden. Um die Zuschauer bewusst zu täuschen, muss der Trugschluss entstehen die imaginierte Person würde real existieren, andererseits darf sie nicht derartig in die innerdiegetische Welt eingreifen, dass die Filmlogik zerstört werden würde.

Neben vielen Signalen, die bei genauer Betrachtung auf eine Unzuverlässigkeit hinweisen könnten, existieren hingegen auch sehr viele filmischen Feinheiten, die den Glauben der Zuschauer untermauern, dass die Alter-Persönlichkeiten real existierende Personen sind. Diese sind unter anderem:

1. Das gleichzeitige Auftreten der beiden Figuren nebeneinander innerhalb einer Einstellung.

Um den Eindruck entstehen zu lassen, es handele sich um zwei verschiedene Personen, werden beide Personen häufig in einem Profile Two-Shot²⁸² oder in einer Totalen gezeigt. Im Gegensatz zu den „Point-of-View-Shots im Rahmen des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens“²⁸³ vermittelt diese Einstellung dem/der Zuschauer/in eine objektive Sichtweise, obwohl sie keine ist. Er/Sie wird bewusst getäuscht. Darüber hinaus zieht er/sie Schlussfolgerungen, die über die gezeigte Fakten des Bildes hinausreichen. Er/Sie reimt sich seinen eigenen plausiblen Ablauf aus vorgefertigten Schemata zusammen. Daraus werden Mutmaßungen, die sich während des Films immer mehr festigen und letztendlich als Tatsache angenommen werden.

²⁸² Anm. Ein profile two-shot ist eine Einstellung, in der sich die Profile zweier Menschen gegenüberstehen. Vgl. Mikunda, *Kino spüren*, S. 56.

²⁸³ Ganser, Katharina, „Dramaturgie der Irreführung in *Fight Club* (1999)“, *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*, Hg. Patric Blaser/ Andrea B. Braidt/Anton Fuxjäger/Brigitte Mayr, Wien/Köln/Weimar:Böhlau 2007, S. 111-120; hier S. 114.

Anm. Ein Point-of View Shot zeigt das Geschehen durch die Augen einer Figur. Daher ist im Rahmen eines Schuss-Gegenschuss Verfahrens jeweils nur eine der zwei Figuren durch die Perspektive der jeweils anderen zu sehen.

2. Auftreten und Interaktion mit weiteren Personen

Treten zu den beiden Figuren noch weitere außen stehende fiktive Figuren innerhalb einer Einstellung auf, unterstreicht dies die Annahmen einer realen Existenz für den/die Zuschauer/in. Denn diese Figuren sind keine Imagination des/der Protagonisten/in, sie „haben eine Zeugenfunktion und repräsentieren eine objektive Sichtweise.“²⁸⁴ Sind diese dann vom Verhalten der Figur, die mit ihrer imaginierten Person beispielsweise redet und somit für Außenstehenden Selbstgespräche führt, nicht verwundert und reagieren unauffällig, bestätigt dies den Zuschauern die reale Existenz der zweiten Persönlichkeit. Weiters kann dies auch durch die Positionierung der imaginierten Person im Hintergrund, als passiver Beobachter und Zuhörer umgesetzt werden. Gesteigert wird das Ganze, wenn es nicht nur zu einer gleichzeitigen Präsenz mit anderen kommt, sondern es den Anschein macht, als würden diese mit der nicht realen Person in Interaktion treten. Dabei ist die Doppeldeutigkeit einer Szene besonders wichtig. Die imaginierte Person kann zum Beispiel einen Befehl geben und die andere Figur reagiert darauf. Allerdings hätte die Person die Handlung auch ohne den Befehl ausführen wollen. „Für das Ausbleiben von Reaktionen Dritter bieten diese Erzählungen stets naheliegende Erklärungen an.“²⁸⁵ Hier sind die Begriffe des “primary“ und “secondary reading“ entscheidend. Die Szenen benötigen genügend Ambiguität, damit falsche Interpretationen beim “primary reading“ des/der Zuschauers/in entstehen können und erst beim “secondary reading“ sich rückwirkend die wahre Situation aufdeckt.²⁸⁶

3. Physische Einflussnahme auf Personen oder Gegenstände der imaginären Person.

Indem die Figur Dinge bewegt, Gefühle zeigt oder Folgen einer physischen Handlung an ihrem Körper zu erkennen sind, wirken sie wie real existierende Figuren.²⁸⁷

²⁸⁴ Ganser, „Dramaturgie der Irreführung in *Fight Club* (1999), S. 112.

²⁸⁵ Ebenda S. 119.

²⁸⁶ Vgl. Krützen, *Dramaturgien des Films*, S. 49.

²⁸⁷ Vgl. Ganser, „Dramaturgie der Irreführung in *Fight Club* (1999)“, S. 112ff.

Zum Schluss stellt sich noch die Frage, ob diese filmischen Mittel nur dazu verwendet werden, um psychisch gestörte Menschen mit Identitätskrisen darzustellen. Sandra Poppe verneint dies in ihrem Fachartikel ganz deutlich:

„Nein – viel eher scheinen diese verwirrten und überforderten Charaktere Sinnbilder menschlichen Daseins in einer als komplex und wenig durchschaubar empfundenen Welt zu sein. Denn letztlich nimmt jeder Mensch nur einen selektiven und subjektiv interpretierten Ausschnitt der Wirklichkeit wahr. Eine zuverlässige Wahrnehmung der Welt scheint daher auch außerfiktional nicht gegeben.“²⁸⁸

Die Zuverlässigkeit sucht der Mensch häufig in den Filmbildern. Der unzuverlässige Film bricht absichtlich damit, um den Menschen den Irrglauben an eine zuverlässige, stabile Realität zu verdeutlichen. Denn unsere Wahrnehmung ist immer subjektiv beeinflusst. Daher spiegelt gerade diese Art des Films viel eindrücklicher wieder, wie die Realität tatsächlich ist, unberechenbar.²⁸⁹

3.4.3 Symbolik von Requisiten und Effekten

Um die Identitätsdiffusion und den psychischen Zerfall eindrücklich zu vermitteln, spielen einige Gegenstände und Sinnbilder eine entscheidende Rolle. In Bezug auf die multiple Persönlichkeitsstörung begrenze ich mich auf zwei Stilmittel: Der Spiegel und der Schatten. Beide, „das Spiegelbild wie der Schatten [fungieren] als Symbol der Seele.“²⁹⁰

3.4.3.1 Der Spiegel

Der Spiegel ist eines der bedeutendsten Requisiten, um die Frage der Identität einer Person zu vertiefen. Der Blick in den Spiegel führt zur Selbstreflexion der Filmfigur, wie auch zur Selbstvergewisserung. Das was ich sehe, bin ich, das ist meine Identität. Allerdings zeigt er die äußere Erscheinung seitenverkehrt und daher verfremdet. Somit

²⁸⁸ Poppe, „Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“, S. 81.

²⁸⁹ Vgl. Poppe, „Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“, S. 81.

²⁹⁰ Millner, Alexandra „Fort – Da. Spiegelszenen im Film“, *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Hg. Thomas Ballhausen/Günter Krenn/ Lydia Marinelli, Wien: filmarchiv austria 2006, S. 176-198; hier S. 195.

kann er gleichzeitig auch die Identität hinterfragen.²⁹¹ Bin ich das wirklich, was ich sehe? Stimmt es mit der mentalen Vorstellung meines Selbst überein? Es scheint so, als ob das Spiegelbild den seelischen Zustand der Figuren zum Vorschein bringen und somit von physischen Zuständen in tiefere Dimensionen vordringen kann.²⁹² Indem der Spiegel das Individuum gleichzeitig in Betrachter und Betrachteten spaltet, ist er ein geeigneter Gegenstand für den Film, um die Doppelidentitäten von Multiplen zu verdeutlichen.²⁹³ „Er spaltet den Menschen entzwei: einer schaut in den Spiegel, ein anderer oder der andere schaut heraus.“²⁹⁴ Einerseits verleiht das Spiegelbild der Person eine Identität, jedoch erkennt sie die Heterogenität zwischen ihrem Ich und dem Bild. Somit ist die Bildung der Identität eng an illusionäre Wahrnehmungen gebunden²⁹⁵, „die sich nicht über manifeste, reale Akte aufbaut.“²⁹⁶ In ähnlicher Weise kann der Blick in den Spiegel bei Personen mit multiplen Persönlichkeiten verstanden werden. Hatten sie zuvor eine disparate Identität, fungiert das Spiegelbild als eine Selbsterkenntnis und Aufklärung über ihren psychischen Zustand. Das Abbild übt eine starke Anziehung auf sie aus. Dass das Spiegelbild und somit die geglaubte Identität nur Trugschluss und Illusion waren, wird oft erst zu spät erkannt. Der Spiegel „[führt] nur zu neuen Bildern [...], aber nicht zur Realität.“²⁹⁷ Das Spiegelbild kann somit als Selbstver(un)sicherung des Protagonisten verstanden werden.²⁹⁸

Die Selbstreflexion durch den Spiegel verweist unter anderem auch auf das Medium Film selbst und somit auf eine filmische Selbstreflexion, „denn als optisches Hilfsmittel kann [das Spiegelmotiv] die Möglichkeiten des visuellen Mediums Film erweitern.“²⁹⁹ Wie der Film ist auch der Spiegel ein Werkzeug, sich von außen wahrnehmen zu können. Das Gezeigte kann neben der Konstruktion eines Selbstbildes auch im

²⁹¹ Vgl. Herget, *Spiegelbilder*, S. 74.

²⁹² Vgl. Wedding/Boyd/Niemiec, *Psyche im Kino*, S. 22.

²⁹³ Vgl. Herget, *Spiegelbilder*, S. 74.

²⁹⁴ Jahrhaus, Oliver, *Der schwarze Schwan bleibt weiß*,

http://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=selbstreflexion%20im%20film%20spiegel&source=web&cd=14&ved=0CC0QFjADOAo&url=http%3A%2F%2Fwww.medienobservationen.lmu.de%2Fartikel%2Fkino%2Fkino_pdf%2Fjahraus_swan.pdf&ei=7LyWT4vzDsrAtAa9-ejzDQ&usg=AFQjCNHy93b8QKNK4mfQA90p-AnvzGkFRg&cad=rja, 24.04.2012.

²⁹⁵ Vgl. Martynkewicz, „Von der Fremdheit des Ichs“ S. 33.

²⁹⁶ Ebenda, S. 33.

²⁹⁷ Ebenda S. 33

²⁹⁸ Vgl. Heidemann, Gudrun, „Narrative Duplikate – Dostoevskijsche Schein- und Seinskämpfe in Finchers *Fight Club*“, *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik*, Hg. Susanne Kaul/JeanPierre Palmier/ Timo Skrandies, Bielefeld: transcript 2009, S. 85-103; hier S. 85.

²⁹⁹ Millner, „Fort – Da. Spiegelszenen im Film“, S. 197

Gegensatz dazu stehen und dadurch Verwirrung erzeugen. Das Motiv des Spiegelbildes ist für den Film daher ein geeignetes Mittel Identitätsproblematiken zu verbildlichen und eine „nonverbale Entlarvung des Charakters“³⁰⁰ hervorzurufen. Zusätzlich kann auch die Leinwand als eine Art Spiegel verstanden werden. „Nicht zufällig gilt der Spiegel als Metapher für den Film schlechthin: repräsentiert er doch den Signifikanten als »Da-Sein eines Fort-Seins«.“³⁰¹ Wie die Abbildung des Körpers im Spiegel sind auch die Figuren im Film nur fiktive Projektionen. Christian Metz schrieb dazu: „Das Wahrgenommene ist nicht wirklich das Objekt, es ist sein Schatten, sein Phantom, seine Verdopplung, ist sein Ebenbild in einer neuen Art von Spiegel.“³⁰² Um die Auseinandersetzung mit sich selbst, auf die der Spiegel anspielt, geht es auch dem Film, auch wenn auf der Leinwand, im Gegensatz zum Spiegelbild, ein anderer Mensch zu sehen ist. Der Film und seine fiktiven Figuren fungieren als eine Art Spiegelbild des Menschen und der Gesellschaft. Dem Spiegel wie der Leinwand ist somit gemein, dass sich der Betrachter mit dem Abbild identifiziert³⁰³ und zur Selbstreflexion angeregt wird.

Neben dem Erkennen im Spiegel kann es bei identitätsgestörten Menschen im Film auch zu einem Nicht-Erkennen der eigenen Person im Spiegel kommen, da gerade eine der Teilidentitäten die Person beherrscht.

Der Spiegel gilt einerseits als wahrheitsgetreue Wiedergabe unseres Äußeren. „Der Spiegel spricht schonungslos die Wahrheit, zeigt Fehler auf und ist deshalb nur den Tugendhaften mit reinem Gewissen erträglich.“³⁰⁴ Personen, die ihr Spiegelbild nicht ertragen können, offenbaren dadurch ihren Selbsthass und ihr Scheitern, ihren eigenen Ansprüchen gerecht wurden. Eine wahrheitsgetreue Abbildung ist allerdings nur möglich, solange die Spiegelfläche ganz eben ist, denn eine unebene Spiegelfläche manipuliert das Bild. Das Spiegelbild kann somit auch als Metapher für eine verzerrte Wirklichkeit verstanden werden. Auch wenn es real erscheint, ist es das nicht, denn das Spiegelbild ist auch nur ein Ausschnitt des Ganzen, eine Subjektivität. Die Glasfläche

³⁰⁰ Millner, „Fort – Da. Spiegelszenen im Film“, S. 197.

³⁰¹ Ebenda S. 197.

³⁰² Metz, Christian, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus 2000, S. 45.

³⁰³ Vgl. Reichert, Holger, *Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Die Leinwand als Spiegel*, <http://www.univie.ac.at/ims/reichert/dipl/Diplom06.htm> Mai 1993, 27.04.2012.

³⁰⁴ Millner, „Fort – Da. Spiegelszenen im Film“, S. 186.

des Spiegels ist Tor zu einer anderen Welt, das Realität von virtuellen Räumen trennt. So sagte auch Foucault:

„Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels.“³⁰⁵

Der Spiegel also als unwirklicher, subjektiver Raum, der je nach Betrachtungswinkel und Beschaffenheit nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit wiedergibt.³⁰⁶

Einerseits entlarvt der Blick in den Spiegel den Identitätszerfall des Protagonisten, indem die Figur hineinblickt und sich nicht erkennt, über ihre Projektion verwundert ist oder aber ihr der eigene Bewusstseinszustand klar wird. „Durch die Entgrenzung des Raumes lösen sich ihre Identitäten auf, und die Unterscheidung zwischen fremden und eigenen Projektionen – Konstruktionen des anderen und dem Eigenen – ist nicht mehr möglich.“³⁰⁷ Zum anderen eröffnet der Spiegel eine Welt, „in der alle irdischen Gesetzmäßigkeiten außer Kraft gesetzt sind, zu einer Welt des Surrealen, die den Menschen über eine irdische Begrenztheit hinaushebt“.³⁰⁸ Die Persönlichkeitsstörung, die durch den Spiegel aufgedeckt wird, kann somit auch für eine erweiterte Existenzform stehen. Der Übergang in eine surreale Welt, in einen unwirklichen Raum, in dem die verschiedenen Persönlichkeiten existieren dürfen.

In besonderem Maße bezog sich auch die frühe Doppelgängerthematik auf das Spiegelbild. Da das Spiegelbild uns seitenverkehrt wiedergibt, wie bereits Goethe sagte „unsre Gestalt um[kehrt]“³⁰⁹, ermöglicht es, das zweite Gesicht des Doppelgänger zum Vorschein bringen zu können: Seine böse, triebhafte Seite. Bereits in E.T.A Hoffmanns *Geschichte vom verlorenen Spiegelbild* ist es ein Gleichnis für das verdrängte Leben und jene Bedürfnisse, „die im bürgerlichen Alltag nicht ausgelebt werden können.“³¹⁰

³⁰⁵ Foucault, Michel, „Andere Räume“, *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Hg. Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter, Leipzig: Reclam 1992, S. 34-46; hier: S. 39.

³⁰⁶ Vgl. Millner, „Fort – Da. Spiegelszenen im Film“, S. 189.

³⁰⁷ Ebenda S. 187.

³⁰⁸ Ebenda S. 198.

³⁰⁹ Goethe, Johann Wolfgang, „Wilhelm Meisters Wanderjahre.“, *Werke*, Erich Trunz (Hg.), Hamburg: C.H. Beck¹³1994, S. 486.

³¹⁰ Martynkewicz, „Von der Fremdheit des Ichs“, S. 29

Auch auf dem Feld der Psychoanalyse sah der Psychiater Carl Gustav Jung im Spiegel eine wichtige Funktion, die verdrängten Lebensinhalte und somit die wirkliche Persönlichkeit zum Vorschein zu bringen:

„Der Spiegel schmeichelt nicht, er zeigt getreu, was in ihn hineinschaut, nämlich jenes Gesicht, was wir der Welt nie zeigen, weil wir es durch die Persona, die Maske des Schauspielers, verhüllen. Der Spiegel aber liegt hinter der Maske und zeigt das wahre Gesicht.“³¹¹

Weiters kann auch die Verselbständigung oder aber das Fehlen eines Spiegelbildes in Literatur und Film auf eine Persönlichkeitsspaltung hinweisen. Dies näher zu betrachten würde aber den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten.

Wesentlich ist, dass durch den Spiegel dem Zuschauer nonverbal von einer dissoziativen Identitätsstörung berichtet werden kann und er dadurch einen Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der Erzählung erhält. Somit ist der Spiegel nicht nur ein Requisit zur Verdeutlichung der Ambivalenz der Figur, sondern hat auch narrative Bedeutung.³¹²

„Dem Zuschauer signalisiert der Spiegel im Rahmen der filmischen Erzählung die Brüchigkeit des Dargestellten, die Verdopplung verweist auf die fragile Grenzziehung zwischen Schein und Sein.“³¹³

Der Spiegel kann zur Verdeutlichung einer Persönlichkeitsspaltung herangezogen werden, muss es aber nicht. Neben dem Zugang zu einer anderen Welt hinter dem Spiegel und als Tore des Todes können die vielfachen Spiegelungen in vielfältiger Weise auch Spannung und Nervenkitzel hervorrufen.

³¹¹ Jung, Carl G., *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Hg. Lilly Jung-Merker/ Dr.phil. Elisabeth Rüf, Bd. 9/I, Olten: Walter-Verlag 1976, S. 29f.

³¹² Vgl. Herget, *Spiegelszenen*, S. 84.

³¹³ Ebenda S. 84.

3.4.3.2 Der Schatten

Eng mit dem Spiegelbild als Motiv ist vor allem bei der Doppelgängerthematik das immaterielle Phänomen des Schattens verbunden. Da beide Reflexionsphänomene sind, „unter denen ein Mensch seiner selbst ansichtig werden kann“³¹⁴, stehen sie einerseits für eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Person beziehungsweise für Doppelidentitäten, andererseits bilden sie dazu einen Kontrast: Steht der Spiegel häufig für die Selbsterkenntnis und somit für das Bewusstsein, ist der Schatten Sinnbild für das Unbewusste. Obwohl er nicht greifbar und transparent ist, ist er doch wesentlicher Bestandteil eines jeden Menschen und macht seine Menschlichkeit aus. Die Folge, dass jeder Mensch an seinen Schatten gebunden ist, macht ihn zu einem ständigen, manchmal auch ungebetenem Begleiter. Bei identitätsgestörten Personen sind die Persönlichkeiten ebenfalls ständige Gefährten und weisen daher viele Ähnlichkeiten zur Symbolik des Schattens auf. Für den Film stellt er daher ein geeignetes Mittel dar, um psychische Prozesse zu verbildlichen.³¹⁵ Die Bedeutung des Schattenmotivs ist vielfältig. Als Unheil verkündender Bote beinhaltet das Motiv meist etwas Bedrohliches.

Doch nicht nur das Schattenbild eines Menschen symbolisiert eine Doppelpersönlichkeit der Figur, sondern auch ein gezieltes Schattenspiel, etwa auf Gesichtern; es visualisiert auf anschauliche Weise die Ambivalenz eines Charakters. Indem eine Seite des Gesichts durch einen Schatten verdunkelt wird, entsteht eine visuelle Spannung und ein Reiz, das Verdunkelte zu komplimentieren.³¹⁶ Das Motiv der zweiten unberechenbaren, bösen Seite des Menschen kommt dadurch gut zum Ausdruck.³¹⁷ Das Schattenspiel impliziert demnach nichts Gutes, sondern kündigt gefährliche Ereignisse an und ist somit meist negativ besetzt.

³¹⁴ Schlichting, Joachim H., „Spiegelbild, Schatten und gespiegelter Schatten“, *Der mathematische und naturwissenschaftliche Unterricht* 59/4, http://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=h.%20joachim%20schlichting%20spiegelbild&source=web&cd=2&ved=0CC4QFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.uni-muenster.de%2Fimperio%2Fmd%2Fcontent%2Ffachbereich_physik%2Fdidaktik_physik%2Fpublikationen%2F382_spiegelbild_schatten_gespiegelter_schatten.pdf&ei=4HlwT8n0GcaP4gSvoO2-Ag&usg=AFQjCNE2bP1jF7gds63b6U7FIw9-RVPX2g&cad=rja, 1.2.2012.

³¹⁵ Vgl. Flach, Sabine/Blättler, Christine, „Im Licht des Schattens. Der Schatten als eigentliches Wissen in Philosophie und Kunst“, *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*, Hg. Margrit Fröhlich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2006, S.41-63; hier S. 49.

³¹⁶ Vgl. Mikunda, Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV 2002, S. 136 f.

³¹⁷ Vgl. Herget, *Spiegelszenen*, S. 37 ff.

Somit können Schatten einerseits zur Charakterisierung der Figuren dienen oder Hinweise über ihren weiteren filmischen Verlauf geben, andererseits gibt es auch den personifizierten Schatten, der abgelöst vom Menschen ein eigenständiges Subjekt bildet. Er tritt dem Ich als unheimliche Abspaltung eines Persönlichkeitsteils gegenüber, repräsentiert wieder das Verdrängte, aus dem gesellschaftlichen Leben Ausgegrenzte und kann schlussendlich sogar zum Feind werden. „Der Schatten verkörpert das Andere, das ursprünglich Teil des Selbst war und jetzt als das bedrohliche Fremde gegenübersteht. [...] Es ist die Wiederkehr des Verdrängten, die sich in Gestalt des unheimlichen und dämonischen Doppelgängers zeigt.“³¹⁸

Allerdings müssen die verdrängten Lebensinhalte nicht notgedrungen negativ sein, sondern können auch Eigenschaften enthalten, die für das Individuum erstrebenswert sind. Dies verhält sich ähnlich wie beim Doppelgänger. Einerseits verkörpert er eine dunkle, verdrängte, unbeherrschte Seite, die neben unheimlichen Zügen auch eine Art Ideal-Ich verkörpert: Seiten eines Charakters, die nie die Chance hatten, zu Tage zu treten, da sie vom Gesamtindividuum als störend empfunden wurden. Nach C.G. Jung ist allerdings gerade diese Integration der Schattenaspekte für die Entwicklung und Selbstreflexion der Person erforderlich, damit sie selbstkritisch mit sich umzugehen weiß und alle Teile ihrer Persönlichkeit akzeptiert.³¹⁹

³¹⁸ Sadowsky, Thorsten, „Von Schatten, Doppelgängern und Höhlen“, *Shadow play*, Hg. Kunsthallen Brandts Kladefabrik, Heidelberg: Kehrler 2005, S.19-30; hier S. 21.

³¹⁹ Vgl. Ritter, Daniel Patrick, *Über Männer und Schatten. Doppelgänger im Film*, Wien: Sonnberg 2009, S. 22ff.

4. Filmanalysen

In den nachfolgenden Filmanalysen stehen vier Filme im Mittelpunkt der Untersuchung, deren zentrales Thema eine psychische Dissoziation, insbesondere die dissoziative Identitätsstörung ist. Vorrangig beziehe ich mich auf die in Kapitel drei angeführten Methoden der Figurenkonstellation und Erzählanalyse, um anhand dieser die Darstellung der multiplen Persönlichkeit in den einzelnen Filmen zu untersuchen. In Bezug auf die Erzählanalyse wird insbesondere die Zuschauerlenkung und wie das Publikum bewusst getäuscht wird, eingehender behandelt.

Die Analyse beschränkt sich dabei ausschließlich auf Aspekte und Sequenzen, die sich auf die dissoziative Identitätsstörung beziehen. Daher gibt es keine umfassende Analyse der gesamten Filme, da dies den Rahmen der Arbeit überschreiten würde.

Daneben wird auch die Frage nach der Bezugsrealität eine Rolle spielen: Inwiefern korreliert das filmische Bild einer dissoziativen Persönlichkeit mit den realen wissenschaftlichen Befunden und zu welchem Zweck ist eine Veränderung beziehungsweise Anpassung an den Film nötig.

4.1 Identity von James Mangold

*Identity*³²⁰ ist ein Thriller, in dem zwei Handlungsstränge im Laufe des Films zu einem zusammengefügt werden. Der erste ist jener von Malcom Rivers, einem psychisch gestörten mehrfachen Frauenmörder, dessen Psychiater Dr. Malick einen Tag vor der Hinrichtung seine Patienten versucht, durch die Diagnose der dissoziativen Identitätsstörung seine Begnadigung zu erreichen.

Die zweite Handlung ist jene, die den Großteil des Films ausmacht: In einer regnerischen, stürmerischen Nacht treffen elf wildfremde Menschen in einem abgelegenen Motel in der Wüste von Nevada aufeinander. Nach und nach wird einer nach dem anderen umgebracht und die Überlebenden begeben sich auf die rätselhafte Suche nach dem Täter. Am Ende des Films stellt sich heraus, dass alle elf Personen verschiedene Alter-Persönlichkeiten von Malcom Rivers sind und Dr. Malick in einer Therapiesitzung unter Hypnose versucht, eine nach der anderen zu eliminieren. Ziel ist

³²⁰ *Identity. Identity is a secret. Identity is a mystery. Identity is a killer*, Regie: James Mangold, USA 2003.

es vor allem, die mordende Persönlichkeit zu beseitigen, damit zum Schluss nur noch ein friedliches Alter-Ego übrig bleibt, das zu Malcoms gefestigter und einziger Identität wird.

4.1.1 Die multiple Figuren – mehr als eine Identität

In *Identity* hat der identitätsgestörte Protagonist Malcom Rivers nicht nur eine weitere Persönlichkeit, sondern gleich elf verschiedene Alter-Egos, die alle von unterschiedlichen Schauspielern verkörpert werden.

Diese sind folgende:

Der Motelbesitzer Larry, (John Hawkes) von dem sich herausstellte, dass er nur der “Besitzer“ des Motels wurde, da er den wahren Motelbesitzer tot aufgefunden hatte und somit seine Position übernahm.

Der Chauffeur Edward (John Cusack), der mit der Schauspielerin Caroline Suzanne (Rebecca De Mornay) unbeabsichtigt Alice (Leila Kenzle), die Mutter des kleinen unscheinbaren Jungen Timothy (Bret Loehr), anfährt und lebensbedrohlich verletzt. Gemeinsam mit Alice’ Ehemann, George (John C. McGinley) sind sie die ersten Gäste, die im Motel eintreffen. Auf Grund des starken Unwetters finden sich immer mehr Personen ungewollt in dem Motel ein. Das junge Paar Ginny (Clea DuVall) und Lou (William Lee Scott), sowie die Prostituierte Paris (Amanda Peet). Zu guter Letzt trifft der angebliche Polizist Rhodes (Ray Liotta) mit einem geisteskranken Mörder namens Robert Maine (Jake Busey) ein. Während des Films stellt sich heraus, dass Polizist Rhodes selbst ein Häftling des Gefangentransports war und gemeinsam mit Maine den Polizisten ermordet hat und sich nun für ihn ausgibt.³²¹

Die nachfolgende Abbildung soll einen Überblick über die Figurenkonstellation in *Identity* liefern. Der Pfeil verdeutlicht in welcher Reihenfolge die Alter-Persönlichkeiten ermordet beziehungsweise vom Psychiater eliminiert wurden:

³²¹ *Identität. In ihr liegt das Geheimnis*, Regie: James Mangold, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Identity*, USA, 2003), 01:11

Ebene 1
Bezugsrealität:
Anhørungsraum

Zeitlicher Verlauf der Morde

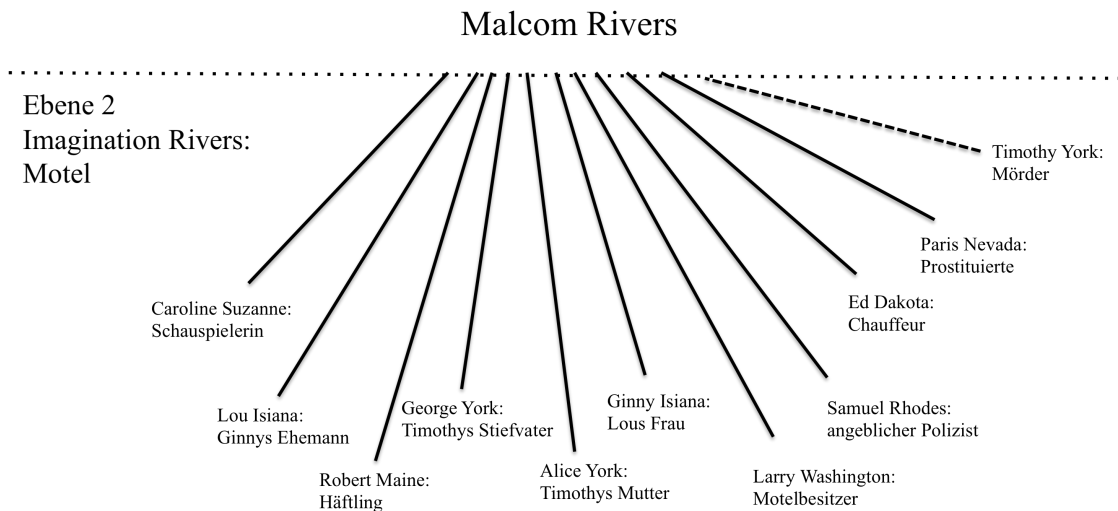


Abb. 1 Schaubild zur Figurenkonstellation in *Identity*

Nachdem der erste Mord an der Schauspielerin begangen wurde, wird sofort der psychopathische Mörder Robert Maine verdächtigt. Diese Annahme wird durch verschiedene Faktoren bestärkt. Zum Beispiel, dadurch dass bei dem Kopf der Leiche in der Wäschetrommel der Zimmerschlüssel Nr. 10 gefunden wird, welches Officer Rhodes und Robert Maine bewohnen. An diese Szene schließt eine Einstellung, in der das durchbrochene Stahlrohr der Toilette zu sehen ist, an das Maine gekettet war. Dies und das zertrümmerte Badfenster bestätigen³²² Maines Entkommen und die Annahme der Filmfiguren und der Zuschauer/innen, dass er der Mörder sei.

Dasselbe vollzieht sich auch nach dem zweiten Mord an Lou. Daran schließt sich eine Sequenz an, in der Maine auf der Flucht zu sehen ist.



(Abb.2 00:40:52'')



(Abb.3 00:41:23'')

Indem die Montage diese Einstellungen unmittelbar hintereinander verknüpft, konstruiert das Publikum falsche Annahmen.

³²² *Identity* (USA 2003), 00:29f

Außerdem spürte bereits Ginny beim Eintreffen des Gefangenentransports eine unbehagliche Kälte, die als Unheil verkündendes Symbol verstanden werden kann.³²³

Die Zuschauer werden durch diese dramaturgischen Elemente absichtlich auf eine falsche Fährte geführt. Da auch die restlichen Filmfiguren der festen Annahme sind, dass Maine der Mörder ist, verstärkt diesen Verdacht.

Nachdem Robert Maine jedoch selbst zum dritten Opfer wird, ist die Verwirrung der Zurückgebliebenen, sowie des Publikums groß. Der Motelbesitzer Larry gilt als nächster Verdächtiger. Doch auch seine Unschuld wird bewiesen. Somit finden die Figuren keine logische Erklärung für die Morde. Dies scheint im Nachhinein einleuchtend, da die Persönlichkeiten nur Konstrukte von Malcom Rivers Imagination sind und ausschließlich in seiner Psyche existieren.

Einziger Hinweis für das Rätsel sind die Zimmernummern, da neben jeder Leiche der passende Zimmerschlüssel gefunden wird. Es scheint, als suche der Mörder seine Opfer nach der absteigenden Reihenfolge der Zimmer aus. In der realen Welt ist dies für den Psychiater allerdings ein Mittel, um den Überblick über die bereits eliminierten Teilpersönlichkeiten zu behalten. Er kennt zehn Alter-Persönlichkeiten und versucht diese nun in absteigender Reihenfolge, beginnend mit Zimmer Nummer 10, zu beseitigen.

Als die Figuren dann nach einer gemeinsamen Eigenschaft suchen, da sie ansonsten ziemlich gegensätzliche Charaktere sind, beginnt die imaginäre Welt brüchig zu werden. Allesamt haben sie am selben Tag Geburtstag und haben Namen nach amerikanischen Bundesstaaten. „Was für die verzweifelte Motelgäste immer stärkere Verunsicherung bedeutet, hat auf einer anderen Ebene genau den gegenteiligen Effekt.“³²⁴ Denn genau dieses Aufspüren der Gemeinsamkeit hatte der Psychiater Dr. Malick bezweckt, da sich Malcom Rivers erst dann seiner psychischen Störung bewusst werden kann, wenn die Persönlichkeiten miteinander konfrontiert werden und erkennen, dass sie alle nur Koexistenzen einer Person sind.³²⁵ Interessant ist, dass alle Charaktere sehr unterschiedlich in ihrem Verhalten und ihren Vorlieben sind, wie dies auch nach der klinischen Definition bei DIS häufig der Fall ist. Neben der Beschützer-Persönlichkeit, gibt es eine Verfolger- beziehungsweise Täterfigur. Den Beschützer

³²³ *Identity* (USA 2003), 00:17

³²⁴ Herget, *Spiegelbilder*, S. 198.

³²⁵ Vgl. Ebenda S. 198f.

beziehungsweise die Helfer-Persönlichkeit verkörpert in *Identity* der Chauffeur Edward. Er war ehemals Polizist und bemüht sich sehr, die Morde aufzuklären und die anderen in Sicherheit zu wiegen. Dies zeigte sich bereits, nachdem er Alice angefahren hatte: Caroline Suzanne meinte zu ihm, er solle Fahrerflucht begehen, allerdings tat er das nicht und leistete erste Hilfe,³²⁶ nähte ihre Wunde am Hals³²⁷ und war auch später noch sehr um ihren Zustand besorgt. Allerdings kann man Edward die Rolle des Beschützers vor allem deswegen zuordnen, da der Psychiater Dr. Malick ihm im Körper Malcoms gegenübertritt und ihn dazu auffordert, den Mörder zu beseitigen, damit Paris überleben und die gefestigte Identität werden kann. Er stellt somit eine Verbindungsperson zwischen den beiden Welten, zwischen dem Psychiater und der Psyche Malcoms, dar. Psychiater suchen häufig nach der Helfer-Persönlichkeit bei Patienten mit DIS, damit ihre Therapie erfolgreich wird.³²⁸

Der Übergang von einer Ebene in die andere wird auf der Tonspur durch die Stimme des Psychiaters, die Ed noch in der Welt des Motels wahrnimmt, eingeleitet, dessen Frage: „Who is this? Who am I speaking to right now?“³²⁹ aus dem Off und aus weiter Entfernung zu hören ist. In einer Großaufnahme blickt Ed verwirrt von einer Seite zur andere. Der Schnitt, der den Wechsel vom Setting des Motels zum Schauplatz des Anhörungssaals bewirkt, wird durch ein Blitzlicht und ein lauter werdendes Geräusch verstärkt. Mit diesem Geräusch wird auch die Stimme des Psychiaters immer lauter und präsenter. Kurz darauf erscheint Ed (John Cusack) in gleichbleibender Kadrierung im Anhörungsraum auf dem Stuhl, wo zuvor noch Malcom (Pruitt Taylor Vince) saß. In dieser zweiten Welt wird Edward über seine wahre Existenz aufgeklärt, nämlich dass er nur eine Imagination Malcoms ist. Daraufhin bringt er Officer Rhodes, in der Annahme, er sei der wahre Mörder (und somit auch die mordende Persönlichkeit in Rivers) um und opfert sich dabei selbst.³³⁰ Neben der Beschützer-Funktion spiegelt Ed auch Merkmale wieder, die für Malcom und eine dissoziative Identitätsstörung charakteristisch sind. Er erzählt Paris, dass er an Blackouts und Kopfschmerzen leidet, was typische Anzeichen für DIS sind.³³¹

³²⁶ *Identity* (USA 2003), 00:08

³²⁷ *Identity* (USA 2003), 00:19

³²⁸ Anm. Siehe 2. Kapitel

³²⁹ *Identity* (USA 2003), 01:06

³³⁰ *Identity* (USA 2003), 01:06f

³³¹ *Identity* (USA 2003), 00:47

Die Figur des Täters ist etwas komplexer, da sie schließlich die Spannung der Handlung aufbauen soll. Fast jeder gilt einmal als verdächtig, bis sich zum Schluss herausstellt, dass die Persönlichkeit des Kindes der wahre Mörder und somit auch der Frauenmörder in Malcom Rivers ist. Dies kann als eine Art Rachereaktion für die Misshandlungen interpretiert werden. Denn zu Beginn des Filmes werden Zeitungsausschnitte gezeigt, in denen von einem kleinen Jungen die Rede ist, Malcom Rivers, der schwer misshandelt und von seiner herzlosen Mutter, einer Prostituierten, in einem Motel ausgesetzt wurde.³³² Daher ist die Persönlichkeit der Prostituierten Paris besonders beachtenswert. Sie ist die letzte Überlebende in der Mordserie und soll Malcom Rivers neue, friedliche Persönlichkeit bilden, wird letztendlich jedoch auch von dem Jungen Timothy mit den Worten „Whores don't get a second chance“³³³ mit der Gartenhacke umgebracht. Die Folge ist, dass in Malcom Rivers das Böse gesiegt hat, da Timothy die einzig überlebende Persönlichkeit und seine zukünftige Identität darstellt. Das unscheinbare Kind als Täter, welchem kaum Beachtung geschenkt wurde, ist für den Zuschauer ein unerwarteter Täter. Er wurde nur recht selten gezeigt, sprach nichts und das einzige, was man über ihn erfuhr war, dass er der Stiefsohn von George ist. Er war so unscheinbar, dass ihn sogar Dr. Malick bei der Therapiesitzung nicht wahrnahm. Da er nie mit ihm kommunizierte und ihm seine Existenz somit nicht bewusst war, ging er immer nur von zehn Alter-Egos aus. Die Identität der Persönlichkeiten definiert sich in diesem Film somit über die Sprache.

Timothy steht demnach für die Kernidentität Malcoms, da er diese dem Psychiater bewusst vorenthielt, um sie sich zu bewahren.

Die Behauptung, dass Timothy die Morde im Motel begangen hat und somit auch für die Frauenmorde von Malcom verantwortlich ist, wird durch eine dualistische Darstellung zum Schluss des Films bestätigt. Hierbei werden die Einstellungen, wie Timothy die Morde im Motel begeht, parallel zu den Bildern der Morde Malcoms in der realen Welt montiert.³³⁴

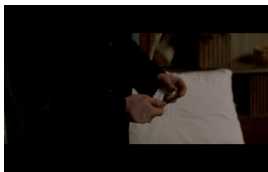
Identity präsentiert seine Figuren hauptsächlich in Halbnah-, Nah-, und Großaufnahmen, in denen ihre seelischen Gefühlregungen, wie Angst und Verzweiflung

³³² *Identity* (USA 2003), 00:01

³³³ *Identity* (USA 2003), 01:22

³³⁴ *Identity* (USA 2003), 01:21f

gut zum Ausdruck kommen können. Zudem vermittelt ihre Mimik, wie auch ihr Verhalten, dass sie alle ein Geheimnis beherbergen, das sie den anderen vorenthalten. In einer langen, musikunterlegten Sequenz, in welcher eine Kamerafahrt die Charakter umkreist, werden diese Geheimnisse angedeutet. Man sieht Edward Tabletten schlucken, was ein Hinweis auf seine gesundheitliche Beeinträchtigung ist, anschließend Larry, wie er Unterlagen und das Bild des ursprünglichen Motelbesitzers versteckt, danach Paris, wie sie in ihrem Zimmer den Koffer voll Geld überprüft, darauf Lou und Ginny, die nach Lou ruft, dieser aber, obwohl er wach ist, nicht antwortet, und zum Schluss noch Officer Rhodes, dessen Hemd blutverschmiert ist und der dadurch Misstrauen erweckt.³³⁵



(Abb.4 00:23:54'')



(Abb.5 00:24:15'')



(Abb.6 00:24:29'')



(Abb.7 00:24:47)



(Abb.8 00:25:05'')

Die Geheimnisse lüften sich im Laufe des Films und der Zuschauer erfährt trotz der zahlreichen Morde und der Suspense, die durch die ungereimten Morde hervorgerufen wird, somit auch Persönliches über die Protagonisten.³³⁶ Außerdem werden die Figuren lange in die Handlung eingeführt. So geschieht der erste Mord erst nach 27 Minuten, des insgesamt 86 minutenlangen Films. Zuvor erhält das Publikum durch Rückblenden oder Erzählungen Informationen, wie zum Beispiel den Beruf oder auch zwischenmenschliche Konflikte der Charaktere. Die Figuren sind somit nicht bloße charakterlose Persönlichkeitsanteile Malcoms, sondern werden als eigenständige Individuen mit einer Vergangenheit und Zukunftsplänen eingeführt.

Die Figur des Malcom Rivers gibt einen Stereotyp des „Psychisch Kranken“ wieder. Besonders sein zielloser, irrer Blick, der sich durch ein ständiges Rotieren der Pupillen auszeichnet, dient dazu die psychische Störung sichtbar zu machen. Bereits Susanne

³³⁵ *Identity* (USA 2003), 00:22f

³³⁶ *Identity* (USA 2003), Making Of, 00:07

Regener wies darauf hin, dass diese übertrieben Darstellungen in Äußerlichkeiten und Verhalten zum „Repräsentationsbestand der Zuweisung gehören.“³³⁷ Die weiße Uniform, sowie verkrampfte, angespannte Körperbewegungen, insbesondere bei der Verwandlung, betonen seine Abnormalität zusätzlich.

Abschließend bringt eine Aussage des Psychiaters bezüglich der Schuldfähigkeit psychisch gestörter Persönlichkeiten die Kernthematik des Films zu Sprache: „The question, your honor, is whether to convict the body or the mind? His body committed these murders, that is true. The person who remains inside did not.“³³⁸ Dieser Film beschäftigt sich damit, inwiefern die Psyche mit dem Körper zusammenhängt und welcher Teil dabei die wirkliche Identität der Person ausmacht. Ist der Körper oder der psychische Zustand für die Morde verantwortlich? Der Psychiater spricht hier gemäß dem Philosophen René Descartes, der von einem strikten Dualismus zwischen Körper und Geist, die voneinander getrennt existieren, ausgeht.³³⁹ Ob jetzt der Körper oder der Geist für die Taten verantwortlich ist, könnte folgendermaßen interpretiert werden: Timothy ermordet die Prostituierte Paris, gleichzeitig erwürgt Malcom seinen Psychiater. Der tatsächlich begangene Mord hatte kein Motiv, der virtuelle war motiviert durch Malcoms Hass auf Huren. Der Antrieb für die Morde war, wenn auch in Realität nicht wissentlich begangen, im Geist bereits veranlagt. Dass der Körper also Aktionen des Geistes in Realität ausführt zeigt, dass der Körper nicht einfach vom Geist zu trennen ist. Somit ging der Anstoß für die Morde von Malcoms Geist und nicht von seinem Körper aus und er ist folglich nicht schuldfrei wie dies Dr. Malick behauptet.

4.1.2 Das Setting

James Mangold bezieht sich in *Identity* bei einigen Gestaltungsformen auf Alfred Hitchcocks *Psycho*. Am auffälligsten ist hierbei das Motel als Setting, welches allgemein ein beliebter Ort für Horrorfilme und Psychothriller darstellt. Jedoch auch der berühmte Duschvorhang aus *Psycho* kommt zum Einsatz. Die Schauspielerin Caroline Suzanne verwendet ihn als Regenschutz und wird schlussendlich auch unter ihm ermordet.³⁴⁰

³³⁷ Regener, *Visuelle Gewalt*, S. 9.

³³⁸ *Identity* (USA 2003), 01:19

³³⁹ Vgl. Bahnsen, Ulrich/Schnabel, Ulrich, „Was ist das Ich?“, *Zeit Wissen* 2, 2/2012, S. 14-26; hier S. 22.

³⁴⁰ *Identity* (USA 2003), 00:25

Allerdings hat das Motel hier noch eine weitere inhaltliche Bedeutung. Zu Beginn des Films erfährt der Zuschauer durch Zeitungsausschnitte, dass Malcoms Rivers von seiner Mutter in einem Motel ausgesetzt wurde. Das Motel ist folglich jener Ort, an welchem die schwere Traumatisierung und die daraus resultierende Identitätsstörung des jungen Malcom Rivers begann. Er muss daher auch jener Ort in Malcoms Psyche sein, an dem die psychische Störung, durch die Eliminierung der verschiedenen Teilpersönlichkeiten, ein Ende findet.

Der Handlungsort verdankt seine gespenstische Stimmung insbesondere der Ausstattung. Die Bilder in *Identity* sind allgemein sehr dunkel. Die Düsternis und Kälte dieses Ortes werden unterstrichen durch ein heftiges Gewitter, wodurch das Publikum mit Fortschreiten des Films unheimliche Ereignisse erwartet. Der pausenlose Regen, den auch Hitchcock gerne einsetzte³⁴¹, bildet hierbei ein wichtiges dramaturgisches, wie auch narratives Element. Denn er stellt die Barriere dar, die alle Charaktere von der Außenwelt abschneidet. Auf Grund der Überschwemmungen sitzen die Figuren in der Wüste fest, haben keinen Kontakt zur Außenwelt und sind gezwungen, die Nacht im Motel zu verbringen. Sie sind im Motel gefangen, wie sie auch in Malcom Rivers Kopf gefangen sind und es bleibt ihnen nichts anderes übrig, als sich auseinander zu setzen. In einer Szene wird besonders deutlich, dass es für die Figuren von diesem Ort kein Entrinnen gibt. Dem Häftling Maine gelingt die Flucht, nachdem der zweite Mord passiert ist. Eine Totale zeigt, wie er durch die Wüste wegrennt. Im Hintergrund ist das Motel zu sehen. Dies illustriert deutlich, dass er sich vom Motel als Schauplatz wegbewegt. Er entdeckt in der Ferne Häuser, in die er flüchtet. Als er dort er aus den Fenstern blickt, erkennt er die Motelzimmer und die Leuchtreklame mit der Aufschrift Motel. Er ist wieder am selben Ort gelandet.³⁴² Um den Ort des Motels gibt es nur ein tiefschwarzes Nichts und man dreht sich ständig im Kreis. Es gibt kein Anfang und kein Ende entsprechend der Konstruktion eines Möbiusbandes. Dieses Band ist derart geschlungen, dass sich weder ein Anfang oder Ende, noch eine Innen- oder Außenseite erkennen lässt. Dadurch wird die begrenzte Welt von Malcom Rivers Imagination visualisiert. Der Nachname des Protagonisten, River, symbolisiert dabei, wodurch die

³⁴¹ *Identity* (USA 2003), Making Of, 00:09

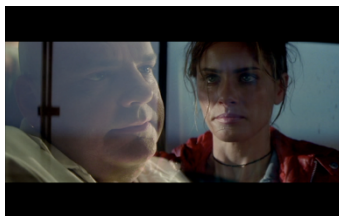
³⁴² *Identity* (USA 2003), 00:41f

Figuren von der Außenwelt abgeschottet sind: durch Regen verursachte, unpassierbare Flüsse.³⁴³

Der Regen und das Gewitter haben noch eine weitere Bedeutung, da sie die beiden Ebenen, die Imagination mit der Realität, verbinden. Neben dem Motel gibt es noch ein zweites Setting, den Anhörungsraum, in welchem der Richter, der Anwalt und der Psychiater über das Urteil Malcom Rivers verhandeln. Durch die Fensterscheiben des Raumes ist zu sehen, dass es auch hier heftig regnet. Dies verdeutlicht, dass es sich bei den zwei unterschiedlichen Orten in Wirklichkeit, um denselben handelt. Da es in der filmischen Realität regnet, bindet auch Malcom, auf Grund der subtilen Wahrnehmung während der psychotherapeutischen Behandlung, das Regenwetter in seine Imagination ein. Durch den Blitz wird auf der visuellen Ebene der Sprung von einer zu anderen Welt betont. Auf der auditiven unterstreicht vor allem das Donnergeräusch die harten, unerwarteten Schnitte, die vorrangig zu Beginn des Films vorherrschen, als die Identitätsfrage noch ungeklärt ist.³⁴⁴ Nachdem der Sachverhalt des Films aufgeklärt, alle vermeintlich bösen Charaktere ermordet wurden und nur noch Paris zurück bleibt, hört auch der Regen auf. Mit Paris als letzte Persönlichkeit, scheint die Suche nach der Identität geklärt zu sein. Die Schnitte in die andere Ebene sind nicht mehr hart und abrupt, sondern Mangold setzt lange Blenden ein, in denen die beiden Bilder und somit auch die beiden Ebenen überlappen und die Figuren miteinander verbindet.



(Abb. 9 01:17:30'')



(Abb. 10 01:17:42'')

Indem es zu regnen aufgehört hat und ein neuer Tag anbricht, wodurch die Filmbilder heller werden, wird ein vermeintliches Happy-End und die Heilung Malcom Rivers eingeleitet. Paris kann das Motelgefängnis nun endlich verlassen. Dass dies wiederum eine Täuschung ist, ahnt der Zuschauer nicht. Da die Identität, laut des Films, ein Rätsel ist, kann es kein Happy-End und keine Heilung im Sinne einer gefestigten Identität geben.

³⁴³ Herget, *Spiegelbilder*, S. 197.

³⁴⁴ Vgl. Herget, *Spiegelbilder*, S.197.

4.1.3 Anzeichen der Unzuverlässigkeit

Es gibt zahlreiche Hinweise und Anspielungen auf die Unzuverlässigkeit der Erzählung, die jedoch bei erster Betrachtung nicht sofort erkennbar sind. Neben den Hinweisen auf eine dissoziative Identitätsstörung gilt es auch noch Anzeichen zu entdecken, die den Jungen Timothy als Mörder entlarven.

Auch bei diesem Film wird der Wechsel von einer objektiven in eine subjektive Perspektive nicht markiert. Die Zuschauer erfahren somit nicht, dass sich die Ereignisse im Motel in Wirklichkeit nur in Malcom Rivers' Kopf ereignen, also rein subjektiv und Teil einer größeren Rahmenhandlung sind. Es handelt sich bei dem Erzählungsprinzip um ein klassisches *underreporting*, das vor allem für Mystery und Whodunit-Filme, wie *Identity*, charakteristisch ist.³⁴⁵ Indem die Handlung in zwei Strängen verläuft, die zeitlich leicht versetzt sind, folgert der/die Zuschauer/in, dass es sich um zwei eigenständige Erzählungen handelt. Erst nachdem der Sachverhalt aufgeklärt wurde und es am Ende des Film zu dem Plot-Twist kommt, wird das zusammenhangslose Morden verständlich und der Zuschauer betrachtet den Film rückblickend aus einem neuem Blickwinkel.

Den ersten Hinweis auf eine dissoziative Identitätsstörung und die Unzuverlässigkeit der Erzählung gibt es bereits zu Beginn des Films. Die Kamera präsentiert in zahlreichen Detailaufnahmen Zeitungsausschnitte, Zeichnungen von Strichmännchen mit durchgetrennter Kehle und Polizeiakten. Dazu ist auf der auditiven Ebene die Tonbandaufnahme einer Therapiesitzung von Dr. Malik mit Malcom Rivers aus dem Off zu hören, in der Rivers unter anderem den folgenden Spruch auf sagt: „As I was going up the stair, I met a man, who wasn't there. He wasn't there again today, I wish, I wish, he'd go away.“³⁴⁶

Dieser Mann, der nicht da war, ist bereits ein Hinweis auf die imaginären Persönlichkeiten Rivers. Er sieht jemanden, der in Wirklichkeit nicht existiert, auch beim nächsten Mal ist er nicht real anwesend, sondern nur eine Einbildung. Der Wunsch, er würde weggehen, verdeutlicht wie diese Situation das Individuum beunruhigt. Kurz nach diesen Hinweisen notiert auch der Psychiater Dr. Malick seine

³⁴⁵ Vgl. Hartmann, „Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten Falscher Fährten im Film“, S. 44.

³⁴⁶ *Identity* (USA 2003), 00:00

Diagnose, eine „fractured psyche, source of evil“³⁴⁷. Malcom Rivers komplette Krankengeschichte wird somit bereits in den ersten drei Spielminuten offen dargelegt und sofort mit dem Bösen in Verbindung gesetzt. Die Thematik der dissoziativen Identitätsstörung wird eingeführt, allerdings wird die darauffolgende Motelgeschichte nicht richtig erkennbar daran geknüpft. Ein unerwarteter, harter Schnitt schleudert die Zuschauer zum Schauplatz des Motels. Der Übergang in die Imaginationswelt Rivers ist in keiner Weise markiert worden und daher zieht das Publikum folgerichtig die Annahme, dass es sich um eine eigenständige, parallel verlaufende Filmhandlung handeln muss. Allerdings gibt es im Laufe der Motelhandlung allerlei Signale, die auf eine Unzuverlässigkeit hinweisen. Den Zuschauern wird dadurch klar, dass in der Erzählung etwas nicht stimmen kann und sie nehmen den weiteren Verlauf der Handlung mit erhöhter Skepsis wahr.³⁴⁸ So kann eine Feststellung Jörg Schweinitz über den Film *The End of the Affair* auch auf *Identity* angewendet werden:

„Obwohl uns die Narration des Films einerseits kaum eine andere Wahl lässt, als mit den Figuren gemeinsam falsche Hypothesen zu bilden, macht sie uns doch auf der anderen Seite gleichzeitig hochgradig misstrauisch gegen diese Hypothesen und stellt sie ständig in Frage.“³⁴⁹

So rätseln auch die Zuschauer bei *Identity* einerseits mit, wer der Mörder sein könnte und begeben sich auf Spurensuche. Andererseits werden dem Publikum Hinweise präsentiert, die es unsicher über die Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit der Erzählung werden lässt. Innerhalb der Motelerzählung gibt es folglich Anspielungen auf die zweifelhafte Identität der Persönlichkeiten. Eine davon ist eine abgenutzte Ausgabe von Jean-Paul Satres „Being and Nothingness“, die Paris in Eds Auto erblickt und die in Großaufnahme gezeigt wird.³⁵⁰ Offensichtlich hat dieses Buch nicht direkt etwas mit der Narration zu tun. Doch das explizite Zeigen und dadurch, dass die Kamera circa drei Sekunden in dieser Einstellung verweilt, vermittelt den Rezipienten, dass es eine

^{347 347} *Identity* (USA 2003), 00:02

³⁴⁸ Vgl. Hartmann, „Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten Falscher Fährten im Film“, S. 46.

³⁴⁹ Schweinitz, Jörg, „Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film“, *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hg. Fabienne Liptay/Yvonne Wolf, München:edition text+kritik 2005, S.89-106; hier S. 91.

³⁵⁰ *Identity* (USA 2003), 00:11

Bedeutung haben muss. In dem Buch heißt es unter anderem: „es bleibt, da[ß] wir das sind, was wir nicht sind, oder da[ß] wir nicht das sind, was wir sind“³⁵¹ Die Frage nach dem Sein stellt sich auch in *Identity* immer wieder. Wer sind all diese Personen, die hier aufeinandertreffen, was verbindet sie, welche Bedeutung haben sie für den Filmplot und inwiefern sind sie überhaupt existent? Der Schein trügt: Die Figuren scheinen real zu existieren, tun es aber nicht. Erst durch das Gegenüber und die gegenseitige Konfrontation erkennen sie, was sie wirklich sind: Einbildungen.

Zwei weitere Hinweise, die auf die Identitätsstörung und die unzuverlässige Erzählung hindeuten, wurden bereits genannt. Zum einen die nicht zu bewältigende Flucht von Robert Maine aus der Motelhölle und der psychisch labile Zustand von Ed, der unter Kopfschmerzen und Blackouts leidet wie Malcom Rivers. Ein weiteres Anzeichen dafür, dass Ed und Malcom dieselbe Person sind, ist ein Satz auf Spanisch, der übersetzt so viel bedeutet wie „Warum sollte ich weiterleben?“ Diesen sagt sowohl Malcom in der Tonbandaufnahme während der ersten drei Spielminuten wie auch Ed, als er Paris von einem ehemaligen Fall erzählt, bei dem eine schwangere, HIV kranke Spanierin vor seinen Augen aus dem Fenster sprang.³⁵²

Neben diesen Merkmalen werden die Vorkommnisse im Laufe der Erzählung immer mysteriöser. So scheint es, dass George nicht absichtlich ermordet wurde, sondern unfallbedingt ums Leben gekommen ist, als Larry ihn ungewollt überfährt. Die anderen Beteiligten sind Zeugen des Unfalls und trotzdem wird bei George ein Zimmerschlüssel, die Handschrift des Mörders, gefunden. Kurz darauf sind alle Leichen verschwunden. Spätestens hier wird den Zuschauern/innen klar, dass es sich um keine reale Mordserie handeln kann, sondern etwas Übernatürliches im Spiel ist.

Bei 01:05 kommt es dann zur Schlüsselszene des Films, in welcher die verbleibenden Figuren ihre Gemeinsamkeit entdecken: das Geburtsdatum. Alle überlebenden Charaktere werden in einer Nahaufnahme gezeigt. Bei den letzten beiden, Officer Rhodes und Ed, fährt die Kamera zusätzlich auf die Gesichter der Figuren zu. Zudem setzt auf der Tonspur leise Musik ein, was der ganzen Szene noch mehr Dramatik verleiht und die Wichtigkeit dieser Szene betont. Über die bereits verstorbenen Figuren

³⁵¹ Satre, Jean Paul, „Das Sein und das Nichts“, zit. n. Seidl, Claudius, „Die Hölle sind nicht immer die anderen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/filmkritik-die-hoelle-sind-nicht-immer-die-anderen-1117863.html> 19.09.2003, 10.01.2012.

³⁵² *Identity* (USA 2003), 00:47

liefert die Kopie der Personalausweise Gewissheit, dass auch sie alle am 10. Mai geboren sind. Dieses Datum ist auch der Geburtstag Malcom Rivers. Dies berichtete er in der Tonbandaufnahme in der Anfangssequenz des Filmes. Nun ist es offiziell. Nicht nur den Filmfiguren wird klar, dass dies kein Zufall mehr sein kann, sondern auch den Zuschauern dämmert langsam, dass zwischen den beiden Erzählsträngen, die sie als getrennt und unabhängig voneinander betrachtet haben, doch mehr Verbindung besteht als angenommen und dass sie die ganze Zeit über einer falschen Fährte nachgegangen sind. Symbolischer Weise bricht kurz darauf das Dach des Motels über ihnen zusammen und das Licht fällt aus. Dies visualisiert bildlich, dass die imaginierte Welt Malcom Rivers samt seiner Persönlichkeiten langsam brüchig zu werden beginnt, genau in dem Moment, als den Figuren bewusst wird, dass etwas Höheres in die Mordserie mit hineinspielt. Zusätzlich fällt Ed noch die Kuriosität mit den Namen auf: alle Figuren sind nach amerikanischen Bundesstaaten benannt. Als er dann noch den Spruch von Malcom über den Mann an der Treppe aufsagt, ist es soweit. Ed geht in Malcoms Körper über.³⁵³ Anschließend sieht der Zuschauer Ed anstatt Malcoms Gesicht im Anhörungsraum, wodurch sich beide Handlungsstränge miteinander verknüpfen und der Plot-twist eingeleitet wird. Das Publikum hat hier eine andere Perspektive auf das Geschehen als die Filmfiguren. Während die Rezipienten Ed, durch die mentale Perspektive Rivers sehen, der sich in dem Moment noch als Ed fühlt, sitzt für die Filmfiguren Malcom Rivers vor ihnen. Als Dr. Malick Ed ein Foto von Malcom Rivers vorlegt und fragt, ob er diesen Mann kennt, verneint er es. Ein Umschnitt auf die verwunderten Gesichter der anderen Beteiligten im Anhörungsraum bestätigt, wie unglaublich die Situation für sie ist. Das Sich-Selbst Erkennen ist bei Malcom in diesem Moment noch nicht möglich. Dies gelingt erst durch den Spiegel. Die Reflexionen des Spiegels und der Fensterscheibe bezwecken eine Selbstreflexion Malcoms und somit eine Selbsterkenntnis. Ed, sichtbar verwirrt, muss widerwillig erkennen, dass er nicht der ist, der er glaubte zu sein. Seine Identität war nicht real, sondern eine Lüge.

³⁵³ Anm. Diese Szene wurde bereits in Kap. 4.1.1 eingehender analysiert



(Abb.11 01:06:17'') (Abb.12 01:07:14'') (Abb.13 01:08:11'') (Abb.14 01:08:12'')



(Abb.15 01:08:24'') (Abb.16 01:08:26'')

In diesen Einstellungen wird sich Malcom Rivers seiner dissoziativen Identitätsstörung bewusst. Das Spiegelbild, das im Kontrast zu seinem inneren Selbstbild steht, bestätigt Dr. Malicks Diagnose einer multiplen Persönlichkeitsstörung und Ed muss erkennen, dass er real nicht existiert:

„Der innere Identitätskonflikt, der sich in den beiden unterschiedlichen Gesichtern manifestiert, wiederholt sich auch in der Reflexion in der Fensterscheibe und verifiziert damit den offensichtlichen Widerspruch zwischen seinem internalisierten äußeren Erscheinungsbild und der tatsächlichen Realität. Die Konfrontation mit dem eigenen Spiegelbild, das dem aktuellen inneren Bild vollkommen entgegensteht, wird zur quälenden Selbsterkenntnis für Malcom, der allmählich begreift, was in ihm vorgeht.“³⁵⁴

Der vollkommene Übergang von Ed in Malcom wird in der Fensterscheibe durch Blitz und Donner als stilistische Elemente untermalt. Nach einem Blitzlicht, ist Ed verschwunden. Auf der Tonspur wird die Verwandlung durch ein Donnergeräusch markiert. Nach diesem hat die Stimme der Protagonisten gewechselt. Es ist nur noch die von Pruitt Taylor Vince und nicht mehr die von John Cusack zu hören. Zusätzlich sind die Charaktere, Ed wie auch Malcom Rivers, in dieser Sequenz ausschließlich in Großaufnahmen zu sehen, um deren Gefühle, wie Verzweiflung, Ratlosigkeit und Panik, anhand der Gesichtsmimik eindrücklich zu vermitteln.

Nach diesem Gesichtwechsel von Ed in Malcom sieht auch das Publikum endlich dasselbe wie die Filmfiguren. Die subjektive Fokalisierung ist in eine neutrale übergegangen. Den Zuschauern wird schlagartig klar, dass die ganzen Szenen im Motel

³⁵⁴ Herget, *Spiegelbilder*, S. 200.

nur subjektive Empfindungen von Malcom Rivers waren, sie sich während der ganzen Handlung auf einer falschen Fährte befanden und die Handlung im Anhörungszimmer, die reale, objektive Perspektive darstellt. Ab diesem Zeitpunkt müssen sie sich von der bisherigen Fabel loszusagen und das Geschehen neu bewerten. *Identity* folgt somit der Logik der „rückwirkende[n] Überraschungsgeschichte“.³⁵⁵

Der Wechsel in die objektive Fokalisierung ist in dieser Szene allerdings nicht von langer Dauer. Malcom Rivers schüttelt seinen Kopf immer wieder hin und her, ein verkrampft Gesicht und ein angespannter Körper verdeutlichen dabei, dass er sich wieder in Ed zu verwandeln droht. Nach einer erneuten Kopfbewegung und einem Umschnitt zeigt die Kamera dann auch wieder den Schauspieler John Cusack, als Ed. Auch Edwards reißt seinen Kopf wieder zur Seite, was in einer Großaufnahme gezeigt wird. Danach bringt ein harter Schnitt das Publikum wieder zum Schauplatz des Motels, der mit einer Großaufnahme von Edwards Gesicht im strömenden Regen beginnt. Wir befinden uns somit wieder in der internen Fokalisierung, jedoch wissen die Zuschauer diesmal darüber Bescheid.

Neben der Aufklärung über die unzuverlässige Erzählform, steht allerdings weiterhin noch die Frage im Raum, welche Persönlichkeit Malcoms die imaginären Morde begangen hat und somit auch für die realen Taten verantwortlich ist. Darüber erhält das Publikum erst ganz am Ende des Films Auskunft, als sie erfahren, dass das Kind der Täter ist. Wie bereits in 4.1.1 erwähnt, wird dies durch eine Parallelmontage der Morde im Motel, begangen von Timothy, zu den Frauenmorden in der realen Welt, begangen von Malcom Rivers, verdeutlicht. Hierbei führt der Film durch eine nun externe Fokalisierung den Zuschauern den wahren Sachverhalt nochmals bildlich vor Augen. Erst nach dieser Enthüllung und bei erneuter Betrachtung des Films fallen den Zuschauern/innen Anzeichen auf, die darauf hinweisen, dass das Kind die Morde begangen hat. Zum Beispiel lockte es seine Mutter und seinen Stiefvater vor die Autos und ließ es so als Unfall aussehen. Außerdem war seine Mutter tot, nachdem er allein mit ihr im Zimmer gewesen ist. Auch Ginny starb im Beisein von Timothy. Sie wollte mit ihm im Auto flüchten, kurz darauf explodierte der Wagen. Doch diese Hinweise waren so unscheinbar wie der Junge selbst. Ihm wurde nicht genügend Aufmerksamkeit

³⁵⁵ Hartmann, „Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten Falscher Fährten im Film“, S. 47.

geschenkt, wodurch nicht nur der Psychiater getäuscht wurde, sondern auch die gezielte Irreführung des Publikums gelang.

4.1.4 Wirklichkeitsbezug und Fazit

James Mangold hält sich bei vielerlei Merkmalen eng an die klinischen Kriterien der dissoziativen Identitätsstörung. Demnach spricht er auch nicht von einer “multiple personality disorder“, sondern verwendet den neuen Begriff des DSM-IV “dissociative identity disorder“. Mangold bezieht in seinen Film die Konzeption des traumatischen Erlebnisses als Auslöser für die dissoziative Identitätsstörung ein. Wie viele Theorien bezieht er sich hier auf die Misshandlungen des Kindes als Ursache. Zwar handelt es sich bei Malcom Rivers Fall um keinen direkten sexuellen Missbrauch. Da seine Mutter allerdings Prostituierte war und ihn, so lange sie sich mit einem Freier beschäftigt war, wegspernte, erhielt er ein verstörendes Verhältnis zur Sexualität und dissoziierte in elf verschiedene Persönlichkeiten.

Um die DIS zusätzlich zu verdeutlichen setzt James Mangold ein Tagebuch mit den unterschiedlichen Handschriften der verschiedenen Persönlichkeiten ein. Durch dieses blättert der Richter während der Anhörungsszene.³⁵⁶ Die Handschriften als Indiz für die Fremdbestimmung wurden bereits bei Hugo von Hofmannsthal *Andreas* als Beweis für eine Dissoziation verwendet. Interessanterweise zeigt das letzte Bild mit dem die Einstellung schließt, eine Detailaufnahme der Tagesbuchseite, auf die der kleine Timothy York seinen Namen geschrieben hat. Wieder ein verstecktes Indiz, dass er, der eigentliche Mörder, doch nicht so bedeutungslos ist.

Bei *Identity* handelt es sich um einen Psychothriller mit Bezug in die Vergangenheit des Täters, wodurch für seine Handlungen mehr Verständnis aufgebracht werden kann. Malcom Rivers ist daher ein anschauliches Beispiel für die Täter-Opfer Konstellation innerhalb einer Person. Er selbst ist Opfer von Missbrauch geworden und wurde deshalb zum Mörder. Jedoch auch innerhalb seiner elf Charaktere ist er Täter und Opfer zugleich. Timothy als Mörder ist Teil seiner Identität, wie dies auch alle anderen Persönlichkeiten sind, die er ermordet hat.

Darüber hinaus beschreibt Dr. Malick in *Identity* sogar die Behandlungsmethode, nämlich, dass es keine universelle gibt und man um die Integration der Persönlichkeiten

³⁵⁶ *Identity* (USA 2003), 00:52

bemüht ist. Diese genaue Darbietung der psychischen Störung zeigt, dass James Mangold sich mit dem klinischen Krankheitsbild auseinandergesetzt hat.³⁵⁷

Trotz der eingehenden Beschäftigung Mangolds mit der Störung, gibt es bei dem Gezeigten auch Widersprüche zur klinischen Definition. So treten alle Persönlichkeiten Rivers nebeneinander auf und interagieren miteinander. Nach dem ICD 10 ist normalerweise jeweils nur eine Persönlichkeit sichtbar. Demnach treten alle Figuren nacheinander, also alternierend auf, und nur jeweils eine Persönlichkeit hat die volle Kontrolle über das Individuum. Allerdings schreibt Peter Fiedler wiederum, dass es bei Untersuchungen bis in die 1970er Jahre auch Fälle gab, bei denen die Persönlichkeitszustände gleichzeitig aufgetreten sind. Dadurch, dass die Symptome nicht ohne Zweifel verbindlich festgelegt werden können, erlaubt dem Film derartige Änderung in dem Krankheitsbild vorzunehmen, ohne komplett von den psychologischen Beobachtungen abzuweichen. Für die filmische Darstellung ist eine gleichzeitige Darstellung der Persönlichkeiten insofern notwendig, damit das Publikum vollkommen in die Motelhandlung eintauchen und mitfiebern kann. Nur dann können sie glauben, dass es sich bei allen Figuren um reale Personen handelt und der spätere Überraschungseffekt gelingt.

Identity orientiert sich in vielen Aspekten an Hitchcocks *Psycho*, daher ist der Einsatz eines psychologischen Erklärungsmodell für die abweichenden Handlungen des Täters nicht besonders verwunderlich: Dr. Malick, der Psychiater, als aufklärende Instanz, setzt das Publikum über die psychische Störung und seine Folgen in Kenntnis. Hans Jürgen Wulff beschrieb den Psychiater als jemanden, der die Gefährdung durch psychisch Kranke zurücknimmt, indem er sie heilt und die „Alltagssicherung“ herstellt.³⁵⁸ Werden in vielen Psychothrillern die psychisch Labilen zum Schluss aus dem Alltag entfernt, damit sie keine Gefahr mehr darstellen, verhält es sich bei *Identity* entgegengesetzt. Malcom Rivers ist bereits in der sicheren Verwahrung des Gefängnisses und soll in 24 Stunden sogar zum Tode verurteilt werden. Der Psychiater Dr. Malick setzt sich dafür ein, dass er auf Grund der Unzurechnungsfähigkeit begnadigt wird, was ihm letztlich auch gelingt. Daher stellt er keine Sicherung des Alltages her, sondern stört sie, indem er Malcom River eine zweite Chance gibt. Er löst

³⁵⁷ Vgl. Herget, *Spiegelszene*, Fußnote S. 199

³⁵⁸ Vgl. Wulff, Hans J., *Darstellungsformen psychischer Krankheiten im Film*, <http://www.derwulff.de/1-4-10-1990>, 22.02.2012.

die Gefährdung aus und wird als Folge davon selbst zum Opfer. Die Psychiatrie gilt daher nicht nur als Ort der Sicherung, sondern ist auch „ein Ort dauernder Gefahr, weil nie sicher ist, da[ß] die Abgründe, die sie umfängt, auch tatsächlich gut behütet sind.“³⁵⁹ Überdies gehört *Identity* zu jenen Filmen, die dem Publikum eine stabile, äußere Welt anbietet. Sie werden darüber aufgeklärt, dass die Mordserie im Motel nur die mentale Perspektive Malcom Rivers war und sie dadurch getäuscht wurden. Sie können somit die subjektive Perspektive klar von der objektiven trennen. In einigen Filmen ist den Rezipienten/innen ein derartiges Bezugssystem nicht gegeben.

4.2 Lost Highway von David Lynch

Im Gegensatz zu *Identity* geht es bei *Lost Highway*³⁶⁰ von David Lynch aus dem Jahr 1997, nicht um die Integration verschiedener Persönlichkeiten, sondern um den Zerfall der psychischen Einheit eines Mannes in zwei Teilidentitäten. David Lynch bezieht in seine Filme gerne das Phänomen einer Identitätsdiffusion beziehungsweise der Schizophrenie mit ein und bedient sich deren Elemente nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der gestalterischen Ebene des Films. In diesem Film sind vor allem die Termini Derealisation und Depersonalisation entscheidend. Bei ersterem „erscheinen vertraute Personen, Orte oder Objekte plötzlich unwirklich, künstlich und fern.“³⁶¹ Bei der Depersonalisation „werden verschiedene psychische Prozesse [...] als losgelöst vom eigenen Ich erlebt.“³⁶² Der Leidtragende empfindet das Geschehen wie einen Film, den er als außen stehender Beobachter betrachtet. In *Lost Highway* dreht es sich demnach um einen Mann, der Symptome einer Schizophrenie aufzeigt, welche in eine dissoziative Identitätsstörung übergehen.³⁶³ Diese Erscheinungen werden den Zuschauern auf audiovisueller Ebene eindrücklich vermittelt. Der Film widerspricht jeglichen konventionellen Sehgewohnheiten, die Narration folgt keiner auf Anhieb erkennbaren Logik und ist äußerst lückenhaft. Außerdem ist die Chronologie des Films aufgehoben, was es den Zuschauern zusätzlich erschwert dem Geschehen eine rationale

³⁵⁹ Wulff, Hans J., *Darstellungsformen psychischer Krankheiten im Film*, <http://www.derwulff.de/1-4-10> 1990, 25.04.2012.

³⁶⁰ *Lost Highway*, Regie: David Lynch, USA/Frankreich 1997.

³⁶¹ Wedding/ Boyd/ Niemiec, *Psyche im Kino*, S. 53.

³⁶² Ebenda S. 53.

³⁶³ Vgl. Langer, Daniela, „Die Wahrheit des Wahnsinns. Zum Verhältnis von Identität, Wahnsinn und Gesellschaft in den Filmen David Lynchs“, *A strange world. Das Universum des David Lynch*, Hg. Eckhard Pabst, Kiel: Ludwig 1999, S. 69- 94; hier S. 87.

Erklärung abzurufen und den Kern des Films zu erfassen. All dies kompliziert eine einheitliche Zusammenfassung des Inhalts, da die Geschichte im Laufe des Films immer wieder eine neue Richtung einschlägt und eine neue Bedeutung erhält.³⁶⁴

Im Wesentlichen geht es um einen Jazzmusiker, Fred Madison, der in einer schweren Lebenskrise steckt. Die Ehe mit seiner Frau Renée ist am Ende und zusätzlich plagen Fred noch unheimliche Halluzinationen. Zudem werden vor seinem Haus mysteriöse Videokassetten ohne Absender abgelegt, die Innen- und Außenaufnahmen des Hauses zeigen. Nach einer Party bei Renées vermeintlichen Liebhaber, Andy, zeigt eine weitere Videoaufnahme wie Fred über der blutigen Leiche seiner Frau kniet. Kurz darauf findet sich Fred in der Todeszelle wieder. Hier verwandelt er sich in den 24-jährigen Automechaniker Pete Dayton. Dieser verliebt sich in die blonde Alice, die Renée sehr ähnlich sieht. Durch sie gerät er in die kriminelle und dubiose Unterwelt des Pornogeschäfts rund um Mr. Eddy und wird dabei wieder zum Mörder.

Zusätzlich bringt eine mysteriöse namenlose Figur, der Mystery Man, Verwirrung, Aufklärung oder Bedrohung in Freds und Petes Leben.

4.2.1 Die Figurenkonstellation

In *Lost Highway* wird der Protagonist, Fred Madison mit den verschiedensten, schwer einzuordnenden Charakteren konfrontiert, die alle in gewisser Weise als eine Abspaltung seiner verworrenen Psyche verstanden werden können.³⁶⁵

Das nachstehende Schaubild soll einen ersten Überblick über die komplexe Figurenkonstellation schaffen und die darauffolgende Figurenanalyse erleichtern.

³⁶⁴ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 200.

³⁶⁵ Vgl. Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 12f.

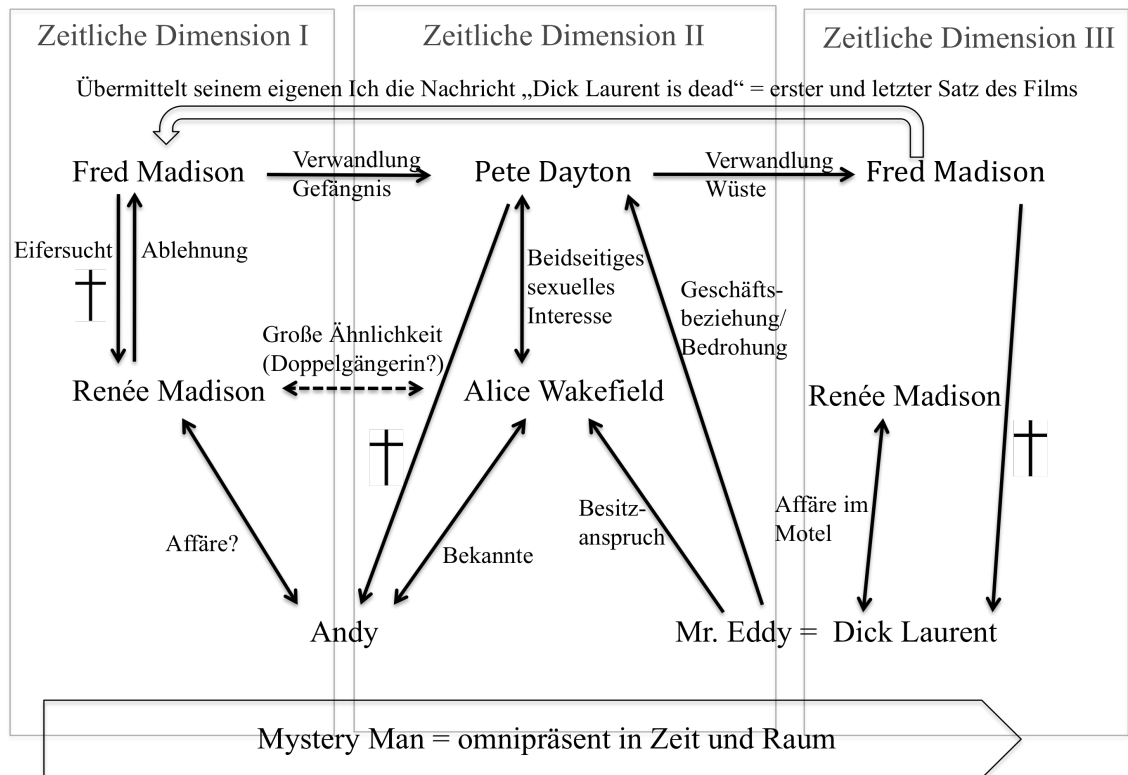


Abb. 17 Schaubild zur Figurenkonstellation in *Lost Highway*

4.2.1.1 Fred und Pete

Der Saxophonist, Fred Madison, gespielt von Bill Pullmann, ist ein vom Leben gezeichneter und von Eifersucht geplagter Mann. Er ist der festen Überzeugung, dass seine Frau, Renée, ihn mit dem zwielichtigen Bekannten Andy betrügt. Diese gibt ihm auch Grund für diese Annahme, da sie anscheinend lieber lesen will anstatt mit auf sein Konzert zu gehen. Beide fangen an zu lachen, da ihnen klar ist, dass dies nicht stimmt. Voller Misstrauen ruft er sie nach dem Konzert zu Hause an. Diese Sequenz ist in rotes Licht getaucht und unterstreicht visuell Freds Eifersucht, die ihn immer mehr zu zermalmen scheint je länger er das Telefon klingeln lässt.³⁶⁶ Denn Renée hebt einfach nicht ab. Diese angebliche Affäre zwischen Renée und Andy wird den ganzen Film über weder bestätigt, noch dementiert. Es gibt zwar eine Szene, in welcher Fred in einem Lokal Saxophon spielt und sieht wie Renée mit Andy das Lokal verlässt.³⁶⁷ Allerdings

³⁶⁶ *Lost Highway, Das Ende der Straße ist erst der Anfang*, Regie: David Lynch, DVD-Video, ufa home entertainment 2002, 00:08; (Orig. *Lost Highway*, USA/Frankreich 1997).

³⁶⁶ Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 49.

³⁶⁷ *Lost Highway* (USA 1997), 00:12

scheint diese Szene eher ein Mindscreen Freds zu sein. Denn vor dieser Szene war eine Einstellung zu sehen, wie Fred nachdenkend auf dem Bett liegt, nachdem er beim Sex mit seiner Frau versagte. Zudem sind beide Szenen ohne jeglichen diegetischen Ton, was der Lokalszene noch mehr mentalen Charakter verleiht. Ob es nun eine Erinnerung Fred oder reine Einbildung war, kann nicht entschieden werden und daher kann auch keine sichere Aussage über die Affäre getroffen werden.

Die Ehekrise, in der Fred und Renée stecken, wird in den ersten Spielminuten bereits eindrücklich vermittelt. Fred ist so von Eifersucht besessen, dass er Renée zunehmend bedrängt. Renée bringt ihm hingegen nur Ablehnung und keinerlei Interesse entgegen, was Fred verletzt und noch stärker in seinen psychisch labilen, von Paranoia geplagten Zustand hineinzieht. Gesteigert wird seine Eifersucht noch durch die Videokassetten, die Renée vor der Haustüre findet, die Außen- wie auch Innenaufnahmen ihres Hauses zeigen. Diese Aufnahmen können unter anderem als Ausdrucksform von Freds Zustand verstanden werden. Das unbehagliche Gefühl eines Eindringlings in seinem Haus, kann mit einem Eindringling, Andy, in seine Ehe verstanden werden und ist somit „Ausdruck seiner Eifersucht“.³⁶⁸ Den Höhepunkt der Entfremdung und dass ihm Renée immer mehr entgleitet, zeigt der Geschlechtsakt. Das sexuelle Desinteresse Renées ist in ihrem Gesichtsausdruck deutlich sichtbar. Nachdem auch Fred sexuell blockiert ist und die Folge ein verfrühter Orgasmus ist, ist die einzige Reaktion seiner Frau ein herablassendes Schulterklopfen mit den Worten „It’s ok“³⁶⁹. Das Ertönen des Liedes „Song to the Siren“ während dieser Szene, welches noch öfter zu hören sein wird, sowie die Zeitlupe in der das Geschehen zu sehen ist, unterstreichen die Auffassung Freds, Renée „als eine Ausformung der negativen, dunklen Anima“³⁷⁰ zu sehen.

Ab dieser Stelle geht es mit Freds psychischen Zustand bergab. Er erzählt Renée von dem Traum, in dem sie ermordet wurde und sieht kurz darauf die Fratze des Mystery Man in ihrem Gesicht.³⁷¹ Der geistig labile Zustand Freds wird vor allem durch das dunkle, karge und verwinkelte Haus verdeutlicht, indem eine Orientierung schwerfällt. Diese labyrinthartigen Räume sind sinnbildlich für Freds Psyche und deren Abgründe. Zusätzlich unterstreicht es das kühle und distanzierte Verhältnis des Ehepaars, „es

³⁶⁸ Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 208.

³⁶⁹ *Lost Highway* (USA 1997), 00:15

³⁷⁰ Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 49.

³⁷¹ *Lost Highway* (USA 1997), 00:17

dringt kein Geräusch von außen nach innen und umgekehrt, was auf die fehlende Kommunikation zwischen beiden hindeutet.³⁷²

Den Videokassetten kommt daher, neben einem Eifersuchtsausdruck, noch eine weitere Bedeutung zu: Sie symbolisieren Freds Zustand, insbesondere seine Depersonalisation.³⁷³ Ist auf dem ersten Band nur das Haus des Ehepaares von Außen zu sehen, dringt die Kamera auf jeder Kassette weiter ins Innere des Hauses und somit in Freds Psyche vor. Auf dem zweiten Band sind Fred und Renée schlafend aus der Vogelperspektive zu sehen und auf dem dritten sieht man Fred blutverschmiert über der zerstückelten Leiche seiner Frau knien. Die Vogelperspektive nimmt dabei eine beobachtende und voyeuristische Sicht ein, als ob etwas Höheres – Freds Seele? – die beiden betrachten würde. So wie sich Freds Schizophrenie Schritt für Schritt verschlimmert, bis sie in eine dissoziativen Identitätsstörung übergeht, zeigen auch die Videobänder Band für Band mehr von Freds Innenseite und seinem psychischen Zerfall. Freds innerer Zustand wird somit nach außen gekehrt und ist für ihn und den/die Zuschauer/in sichtbar. „Nur durch das Videoband erhält Fred Zugang zu seinem dunklen Unbewussten.“³⁷⁴ Dieses dunkle Unbewusste, ist nach Sigmund Freud, jenes, dass das Unheimliche hervorruft, denn dieses „ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“³⁷⁵ Die Videokassetten unterstreichen diese unheimliche Stimmung des Films, indem sie in die Festung des Heimes, in das abgeschottete Feld des Unbewussten vorgedrungen sind und die verdrängten Gefühle und Ängste Freds visualisieren und hervortreten lassen.



(Abb. 18 00:11:24'') (Abb. 19 00:20:49'') (Abb. 20 00:39:52'')

³⁷² Tober, Antje, *Das doppelt verwundene ödipale Dreieck in David Lynchs Lost Highway*, http://www-copas.uni-regensburg.de/articles/issue_7/Antje_Tober.php, 05.04.2012

³⁷³ Vgl. Langer, „Die Wahrheit des Wahnsinns“, S. 88.

³⁷⁴ Tober, Antje, *Das doppelt verwundene ödipale Dreieck in David Lynchs Lost Highway*, http://www-copas.uni-regensburg.de/articles/issue_7/Antje_Tober.php, 05.04.2012

³⁷⁵ Freud, Sigmund, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Hg. Klaus Wagenbach, Bd. 4, Frankfurt: Fischer Doppelpunkt 1963, S. 70.

Als Folge ermordet Fred angeblich seine Frau, ohne sich der Tat bewusst zu sein. Kurz darauf findet er sich in der Todeszelle wieder. Hier kommt es zur endgültigen Dissoziation, in welcher sich Fred in seinen jüngeren Doppelgänger Pete Dayton, gespielt von Balthazar Getty, verwandelt. Susanne Kaul und Jean-Pierre Palmier beschreiben diesen Umstand mit einer weiteren klinischen Bezeichnung, der dissoziativen Fugue. „Fred ermordet Renée aus Eifersucht, werde mit den Folgen seiner Tat nicht fertig und versuche verzweifelt, sich in dem jüngeren, sexuell erfolgreichen Pete neu zu erfinden.“³⁷⁶ Um die Gegensätzlichkeit zwischen Fred und Pete zu verdeutlichen, werden beide von verschiedenen Schauspielern dargestellt. Dies entspricht nicht der Definition des Doppelgängers nach Jean Paul, bei der Individuum und Doppelgänger eine identische physische Gestalt aufweisen. Diese Version bildet eine andere Variante des Doppelgängers. Da es hier um die physische Verkörperung eines anderen Lebens geht, kann beziehungsweise muss die Gestalt des Doppelgängers eine andere sein.³⁷⁷ Fred Madison versucht in seiner Seinskrise, sich mit Pete Dayton eine neue Identität zu schaffen und durch ihn eine Lösung für seine Probleme zu finden. Daher verkörpert Pete, typisch für das Doppelgängerphänomen, alles, was Fred nicht ist und erweckt jene Persönlichkeitsanteile, die er in seinem realen Leben in sein Unbewusstes verdrängt hat. Pete ist jung, sexuell aktiv, wird von Frauen begehrt. Er ist Handwerker und weiß daher mit seinen Händen umzugehen.³⁷⁸ Folgedessen kann Pete die Saxophonmusik Freds, welche in der Autowerkstatt aus dem Radio erklingt, nicht ertragen.³⁷⁹ Sie bereitet ihm Kopfschmerzen und erinnert ihn unbewusst an seine alte Identität als Fred, in welcher er versagte. Jedoch geht der Versuch, in Pete eine bessere und erfolgreichere Identität hervorzubringen, nicht völlig auf. Denn in Pete treten immer wieder Eigenschaften Freds zum Vorschein. So haben beide ein starkes Verlangen nach einer Frau, welcher sie vollkommen verfallen sind und was sie schlussendlich in den Wahnsinn treibt. Auch die daraus resultierende Eifersucht kann Fred in Petes Identität nicht ablegen. Als Alice ihm von Andy erzählt, der Frauen dafür bezahlt, dass sie mit ihm schlafen, fragt er sie misstrauisch, ob sie auch mit ihm

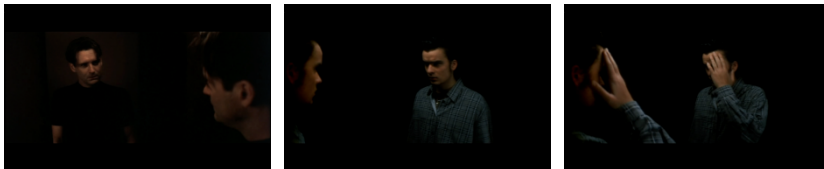
³⁷⁶ Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre, *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 91f.

³⁷⁷ Vgl. Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, S. 88.

³⁷⁸ Vgl. Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 58.

³⁷⁹ *Lost Highway* (USA 1997), 01:09

“rumgemacht“ hat. Die Frage, ob es ihr auch gefallen hätte,³⁸⁰ demonstriert wie besessen er von ihr ist. Der Gedanke, Alice könnte noch einen anderen Mann begehren, außer ihm, zerreist ihn innerlich. Er hat eine falsche Vorstellung von Alice als reiner Unschuld und möchte der einzige sein, den sie begehrt. Der Rivale Andy existiert demnach in beiden Welten und verbindet Fred mit Pete. War er bereits bei Fred der Widersacher, mit dem seine Frau, Freds Meinung nach, eine Affäre hatte, wird er auch beim Frauenheld Pete zum Störfaktor, an den er Alice abgeben muss.³⁸¹ Weitere Gemeinsamkeiten zwischen Fred und Pete beziehen sich vor allem auf die Störung seiner Identität. Wie Fred kurz vor seiner Verwandlung, leidet auch Pete unter heftigen Kopfschmerzen. Dazu kommt, dass beide unfähig sind sich selbst im Spiegel zu erkennen.



(Abb. 21 00:36:33'') (Abb. 22 01:05:38'') (Abb. 23 01:05:41'')

Ungläubig fasst sich Pete ins Gesicht, als ob er nicht glauben könne, dass dies sein Gesicht und seine Identität darstelle. Die Gegensätzlichkeit der beiden und die Bedeutung des Spiegels als Ort der Selbstentfremdung kommt besonders gut zur Geltung, indem die Positionierung von Fred und Pete in den beiden Einstellungen sich wie Bild und Spiegelbild zueinander verhalten. Dasselbe beobachtete Daniela Langer in ihrem Artikel „Die Wahrheit des Wahnsinns“ und beschreibt, dass dadurch die „verschiedenen Seiten derselben Person charakterisiert werden.“³⁸² Ebenso führt sie das Nasenbluten, welches Pete bekommt, als er Alice mit Renée auf einem Foto sieht, als Verbindungsmerkmal zu Fred an, dem „beim Verhör die Nase blutig geschlagen wird“.³⁸³ Dementsprechend weisen beide eine Reihe an Gemeinsamkeiten und Verlinkungen zum jeweils Anderen auf. Dass Fred und Pete dieselbe Person sind, wird vor allem bei der Sexszene in der Wüste klar, in der Pete mit Alice schläft. Untermalt wird die Szene von demselben Lied, wie beim Geschlechtsverkehr von Fred und Renée zu Beginn des Films, allerdings in intensiverer Klangfarbe. Zusätzlich lässt das

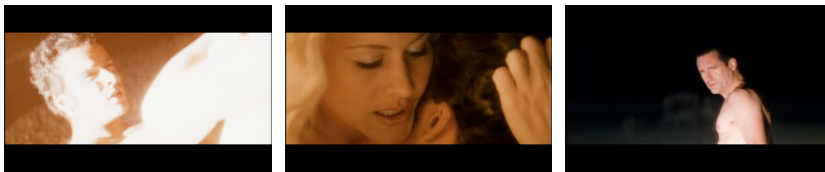
³⁸⁰ *Lost Highway* (USA 1997), 01:25f

³⁸¹ Vgl. Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 65 f.

³⁸² Langer, „Die Wahrheit des Wahnsinns“, S. 89.

³⁸³ Ebenda S. 89.

Scheinwerferlicht des Autos die Szene so hell erstrahlen, dass Alice mit ihren platinblonden Haaren wie ein übernatürliches Wesen erscheint. Pete will Alice so sehr, sie hingegen zerstört seine Illusionen mit den Worten „You’ll never have me“.³⁸⁴ Zwar ist Pete - was Frauen betrifft - viel aktiver als Fred, besitzen wird er Alice trotzdem nie, wie Fred Renée nie für sich alleine haben wird. Die Abweisung der Frauenfigur ist für beide Protagonisten charakteristisch. Nachdem Alice Pete ihre wahren Absichten offenbart hat, steht nicht Pete vom Wüstenboden auf, sondern Fred.



(Abb.24 01:50:36'') (Abb.25 01:51:27'') (Abb.26 01:52:16'')

Die Flucht Freds in eine andere Identität hat ihm keine Verbesserung seiner Krise gebracht. Er steht wieder am Anfang seiner Problematik.

4.2.1.2 Die Frauenfiguren Renée und Alice

Sowohl Renée Madison wie auch Alice Wakefield kommt beide Male eine Funktion als „Femme fatale“ zu, die es versteht die Männer geschickt an sich zu binden und für Ihre Zwecke zu nutzen. Nimmt Renée gegenüber Fred noch eine ablehnende desinteressierte Haltung ein, scheint Alice ein reges Interesse an Pete zu zeigen, welches sich später als Maskerade herausstellt. Beiden gemeinsam ist, dass die männlichen Protagonisten sich nach ihr verzehren und sich ihrem erotischen Sog nicht entziehen können. Die beiden Frauen agieren als offensichtlich eigenständige Charaktere mit eigenem Namen, jedoch ist anzunehmen, dass Alice Renée ist, so wie Pete Fred. Anfänglich wird diese Vermutung noch etwas verschleiert behandelt. So steht in Andys Villa ein Foto, auf dem sowohl Renée als auch Alice zu sehen sind und Alice somit eine eigenständige Identität hat. Die Annahme, dass Alice allerdings nur die Doppelgängerin von Renée ist, bestätigt der Mystery Man in der Wüste mit den Worten: „Alice who? Her name is Renée. If she told you her name is Alice she’s lying.“³⁸⁵ Außerdem ist bei erneuter Betrachtung des Fotos durch die Polizisten nur noch Renée auf dem Bild zu sehen.

³⁸⁴ *Lost Highway* (USA 1997), 01:51

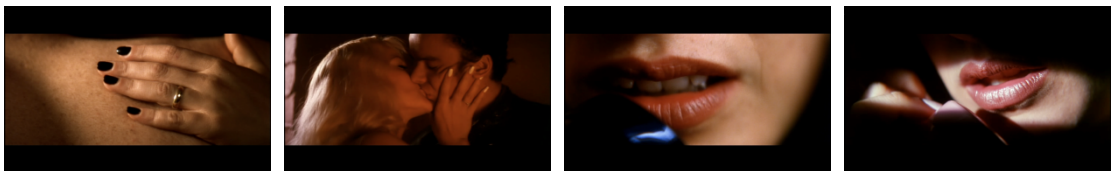
³⁸⁵ *Lost Highway* (USA 1997), 01:53



(Abb.27 01:41:58'') (Abb.28 02:01:37'')

Trotz der Unterschiede überwiegen zwischen Renée und Alice die Gemeinsamkeiten. Dies wird filmisch insofern deutlich, da Renée und Alice, im Gegensatz zu Fred und Pete, von derselben Schauspielerin (Patricia Arquette) dargestellt werden. Somit ist sie dieselbe und doch eine andere. Zwar ist Renée brünett und Alice blond, allerdings entsprechen sich viele Verhalten- und Aussehensmuster sehr genau. So verbindet beide ein Ereignis aus der Vergangenheit mit einem ominösen "Job", sowie die Bekanntschaft mit dem vermeintlichen Liebhaber Andy. Alice verkörpert das perfekte Gegenstück zu Renée und umgekehrt.

Während Renée mit dunkel lackierten Fingernägeln nach dem Geschlechtsverkehr auf Freds Schulter klopft, hat Alice weiß lackierte Nägel während sie mit Pete schläft. Auch das Sprechen der beiden in den Telefonhörer ist ein passendes Pendant des jeweils anderen. Während der Telefonhörer bei Renée schwarz ist, ist er bei Alice rosa.



(Abb.29 00:15:09'') (Abb.30 01:16:43'') (Abb.31 00:21:22'') (Abb.32 01:18:21'')

Die hellen Nägel und der Telefonhörer wie auch die platinblonden Haare und die helle Kleidung lassen Alice im ersten Moment als Unschuldsversion Renées erscheinen, während Renée etwas Dunkles, Dämonisches anhaftet. Der blonde Engel verkörpert allerdings nicht Alice' Unschuld, sondern das was Pete in ihr sehen will. Die Jungfrau, die nur ihn begehrt.³⁸⁶ Alice ist aber alles andere als das. Als Pornodarstellerin hat sie schon mit einer Vielzahl an Männern geschlafen und begehrt sicherlich nicht nur Pete. Gerald Kroll beschreibt, dass bei David Lynch die typische Charakterisierung der Figuren durch Äußerlichkeiten nicht zutrifft. „Die Haarfarbe charakterisiert nicht, bezeichnet nicht zugleich die 'blond = weiße' oder 'schwarzhaarige = böse' Frau,

³⁸⁶ Vgl. Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 66.

jedoch schlicht: *das Andere*.³⁸⁷ Bereits das gezielte Schattenspiel auf Alice' Gesicht, während sie in den Telefonhörer spricht, stellt ihre unheimliche, dunkle Aura zur Schau. In der Szene in Andys Villa kehrt Alice dann ihre gierige und kaltherzige Seite zur Gänze heraus. Sie bedroht Pete "scherzhaft" mit einer Waffe und beraubt die Leiche, Andy, jeglichen Schmucks.³⁸⁸ Sowohl Alice wie auch Renée spielen nur mit den Männern. So benutze Alice Pete nur, um Andy auszurauben, der dabei von Pete aus Versehen ermordet wird. Sie ist diejenige, die die Macht hat und die Männer zu ihrem Spielball macht. Diese Machtposition erhält ihren Höhepunkt bei der Szene in der Wüste, als Alice Pete mit den Worten „You'll never have me!“³⁸⁹ zurück lässt und vom Ort des Geschehens verschwindet.

Dass sie die Frau nie besitzen können, wie sie sich das vorstellen, reißt den Protagonisten immer stärker in seine psychische Dissoziation hinein. Den Auslöser für die psychische Störung stellt in *Lost Highway* folglich die Frau oder besser gesagt das unbefriedigte Verlangen der Männer nach ihr dar.³⁹⁰ Daher bildet Alice, neben der Verdopplung Renées, auch einen Persönlichkeitsanteil Freds ab. „Sie ist in der analytischen Psychologie eine idealtypische Verkörperung seiner Anima, die sich aus Aspekten des personalen wie auch des kollektiven Unbewussten zusammensetzt“.³⁹¹ Angenommen, die Handlung um Pete Dayton ist eine Imagination Freds, so wäre auch Alice ein Konstrukt von Freds Psyche, eine andere Version Renées: Eine Frau, die ein sexuelles Interesse an ihm hegt, das er in Form seines jüngeren Doppelgängers auch befriedigen kann, welches ihm in seinem vergangenen Leben nicht gelang. Gleichzeitig verkörpert Alice das Negative, das Zerstörerische, das die Männer ins Verderben reißt.³⁹² Um Liebe geht es den Frauenfiguren in *Lost Highway* nicht.

Daneben ist ein starkes Interesse am weiblichen Körper zu beobachten. Meist ist er leicht bekleidet oder nackt. Einerseits kann hierbei die Frau als passives Objekt des männlichen Blicks, „als Objekt der Begierde“³⁹³ interpretiert werden. Als Pornodarstellerin stehen Alice und ihr Körper, inklusive ihrer sexuellen Lust, ständig

³⁸⁷ Kroll, Gerald, „Say: 'Fuck me!' Invitation to Love. FRauen, ERotik und deR veRgewaltigende Buchstabe“, *A strange world. Das Universum des David Lynch*, Hg. Eckhard Pabst, Kiel:Ludwig 1999, S.159-182, hier S. 160.

³⁸⁸ *Lost Highway* (USA 1997), 01:41ff

³⁸⁹ *Lost Highway* (USA 1997), 01:51

³⁹⁰ Vgl. Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 16.

³⁹¹ Ebenda S. 64.

³⁹² Vgl. Ebenda

³⁹³ Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 215.

unter Beobachtung. Der männliche Pornodarsteller bleibt hingegen anonym.³⁹⁴ Gleichzeitig sieht Antje Tober in dem Wandel von Renée in die freizügige Alice eine gegenteilige Entwicklung:

„[einen] Wandel vom Objekt des Begehrens hin zum Subjekt. Indem sie ihre (vom Patriarch zugeteilte) Rolle als Sexualobjekt annimmt und sie sich zu Eigen macht, erfährt sie einen Machtwuchs gegenüber dem Mann.“³⁹⁵

Mareile Morawietz interpretiert die Pornographie überdies folgendermaßen:

„Die Pornos boten Renée die Möglichkeit ihre andere, dunkle Seite auszuleben, um der Spießbürgerlichkeit zu entkommen. Dick Laurent konnte ihr die Art von Sexualität ermöglichen, zu der ihr Mann durch seine Impotenz und Bürgerlichkeit nicht fähig war.“³⁹⁶

Wieder ist das ungelebte Leben, dem man nur durch eine Doppelgängerpersönlichkeit gerecht werden kann, als Motiv erkennbar. Mareile Morawietz unterscheidet hier allerdings zwischen einem bewussten Rollentausch von Renée in Alice, die absichtlich in ein anderes Leben flüchtet und der krankheitsbedingten psychischen Dissoziation von Fred in Pete.³⁹⁷ Allerdings geht demnach die Konstruktion, dass wir uns in der Imagination Freds befinden, nicht ganz auf. Renée beziehungsweise Alice bilden einerseits eigenständige Persönlichkeiten, andererseits ist Alice in der Wüste plötzlich verschwunden, nachdem sie die Hütte betreten hat. Dieses unerklärliche Verschwinden kann wiederum als ein Indiz verstanden werden, dass Alice doch nur eine Imagination Freds beziehungsweise Pete darstellt.

Kurz nach der Verwandlung von Pete in Fred ist Renée wieder am Leben. Ist dies ein Hinweis auf den Anachronismus des Films und ist demnach das Ende der eigentliche Anfang? Ist Alice somit nur eine frühere Renée und Pete die Vergangenheit von Fred? Doch auch dies kann nicht eindeutig bestätigt werden, muss es auch nicht.

³⁹⁴ Vgl. Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 66.

³⁹⁵ Tober, Antje, *Das doppelt verwundene ödipale Dreieck in David Lynchs Lost Highway*, http://www-copas.uni-regensburg.de/articles/issue_7/Antje_Tober.php, 05.04.2012

³⁹⁶ Morawietz, Mareile, „Lost Highway. Ein Film von David Lynch. Eine filmdramaturgische Analyse“, *Studien zur Dramaturgie: Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*, Hg. Peter Reichel, Tübingen: Narr 2000, S. 155-216; hier S. 184.

³⁹⁷ Vgl. Ebenda S. 184.

Allgemein ist die Charakterisierung der Figuren und ihr tatsächliche Beziehung zueinander enorm diffus, da der Film keine klare Trennung zwischen Realität und Illusion, Bewusst- und Unbewusstsein bietet. Vieles unterliegt daher der eigenen Interpretation.

4.2.1.3 Mystery Man und Dick Laurent/Mr. Eddy

Die Figur des Mystery Man gehört zu jenen Erscheinungen in Lynchs Film, welche schwer zu erfassen ist. Fred, wie auch das Publikum, sieht sein weiß geschminktes Gesicht anstelle von Renées zum ersten Mal in Form einer Halluzination nach seinem verstörenden Traum, indem er Renées Ermordung vorhersah. Ist dies bereits ein Hinweis darauf, dass auch der Mystery Man einen Persönlichkeitsanteil Fred abbildet? Den mordenden Teil? Oder ist es ein Indiz dafür, dass Renée/ Alice mit dem Mystery Man verbündet ist? Beides kann nur spekulativ beantwortet werden, da Lynch keine Antworten gibt.

Leibhaftig begegnet Fred dem Mystery Man auf Andys Party. Wieder wurde Fred von seiner Frau abgelehnt und gedemütigt, indem sie sich lieber in Andys Arme begibt und Fred Getränke holen schickt. Wie beschrieben ist die dauernde Ablehnung Renées der Auslöser für Freds Identitätskrise und somit für seinen psychischen Zustand destruktiv. Genau in diesem Moment tritt der Mystery Man auf und konfrontiert ihn mit einer verwirrenden Unterhaltung. Er erzählt Fred grinsend, dass sie sich bereits zuvor in seinem Haus getroffen hätten und er genau in dem Moment dort sei. Als Beweis überreicht er Fred das Telefon, aus dem er die Stimme des Mystery Man hört.³⁹⁸ Die Bedeutung dieser Unterhaltung wird unterstrichen, indem auf der Tonspur die diegetischen Geräusche wie Stimmen, Gelächter und die Partymusik verstummen, genau in dem Moment als der Mystery Man Fred gegenübertritt. Diese Stille lässt die Szene getrennt von den umgebenden Ereignisse erscheinen, als seien die beiden für kurze Zeit in einer anderen Dimension. Gleichzeitig sind die Gesichter der beiden nur noch in Nah- und Großaufnahmen zu sehen, wobei der Hintergrund unscharf wird. Die gesamte Aufmerksamkeit ist somit auf das Gespräch, sowie auf die wandelbare Mimik des Mystery Man gerichtet, die von einem freundlichen Grinsen immer bedrohlicher und beängstigender wird.

³⁹⁸ *Lost Highway* (USA 1997), 00:28ff

Der Mystery Man, als eine unheimliche Abspaltung Freds, wäre eine logische Erklärung dafür, dass er Fred bereits kennt und er sich im selben Moment in seinem Haus (Metapher für Freds Psyche) und somit an zwei Orten gleichzeitig befinden kann.³⁹⁹ Im Widerspruch zu der Annahme, der Mystery Man sei eine bloße Einbildung Freds, steht die Tatsache, dass ihn auch andere Gäste auf der Party sehen und ihn als einen Freund von Dick Laurent beschreiben. Das ist außerdem eine der wenigen Informationen, die man über ihn erfährt. Die Identitätslosigkeit des Mystery Man ist für Patrick Ritter ein weiteres Indiz für eine Verkörperung von Freds psychischem Zustand: „[D]er Mystery Man hat sich von seinem personalisierten Subjekt losgekoppelt, ist zugleich aus Fred herausgetreten, als er von diesem in dessen Haus eingeladen wurde.“⁴⁰⁰

Allgemein kann der Mystery Man als undurchsichtigen Charakter beschrieben werden, der sowohl in Freds als auch in Petes Welt in derselben Gestalt auftritt und der lückenhaften Erzählung Kontinuität verleiht. Als gleichbleibendes Wesen scheint er die Fäden in der Hand zu halten und über den Dingen zu stehen. Er fungiert als Komplize und Beobachter zugleich. Sein weiß geschminktes Gesicht symbolisiert dabei seine unparteiische und gefühlsneutrale Haltung dem Geschehen gegenüber und erinnert an den Goethischen Mephistopheles, was ihm die Aura des Gespenstischen verleiht. Wird er zuerst noch als Freund von Dick Laurent charakterisiert, mit dem er gemeinsam Pete Dayton bedroht, wechselt er scheinbar unbegründet die Seiten. Am Ende des Films reicht er Fred das Messer, mit dem er Dick Laurent die Kehle durchschneidet und erschießt ihn letztendlich sogar selbst.⁴⁰¹ Dieses für den Zuschauer nicht nachvollziehbare Verhalten, spricht wiederum für eine Verkörperung von Freds sadistischem Persönlichkeitsanteil, sowohl in Form des Mystery Mans als auch in Mr.Eddy/ Dick Laurent:

„Da diese Persönlichkeitsanteile bei Fred jedoch nicht integriert sind, treten sie in der äußerlichen Bedrohung einer ambivalenten Mentorenfunktion an Fred/Pete heran, wenden sich mit ihrem repressiven Potenzial gegen den Fantasierenden und in letzter Konsequenz sogar gegeneinander. Der heißblütige Eddy/Laurent-Anteil wird vom kaltblütigen Mystery Man schlussendlich liquidiert.“⁴⁰²

³⁹⁹ Vgl. Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 51f.

⁴⁰⁰ Ebenda S. 52.

⁴⁰¹ *Lost Highway* (USA 1997), 01:58f

⁴⁰² Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 70.

Daniel Patrick Ritter geht in seiner Analyse durchwegs davon aus, alle Figuren, Pete, Alice, der Mystery Man wie auch Dick Laurent seien imaginäre Konstrukte Freds. Bei dieser Annahme verkörpert Dick Laurent, der zugleich auch als Mr. Eddy eingeführt wird, jenes triebgesteuerte Übel, das vernichtet werden muss.⁴⁰³ Als Pornoproduzent, der Frauen nur als Sexobjekte betrachtet und auch vor Gewalt nicht zurückschreckt, ist er der eigentliche Widersacher Freds. Im Lost Highway Hotel zeigt die Kamera den Zuschauer, wie Dick Laurent mit Renée schläft. Auch Fred bekommt das mit.⁴⁰⁴ Das bedeutet, dass der wahre Ursprung von Freds Eifersucht und seiner damit verbundenen Impotenz und Unfähigkeit seine Frau zu befriedigen in Dick Laurent liegt. Es verwundert nicht, dass Fred diesen ermordet, um seine Männlichkeit zurückzuerlangen. Die Nachricht, die Fred seinem eigenen Ich durch die Lautsprecheranlage seines Hauses zukommen lässt, „Dick Laurent is dead“⁴⁰⁵, kann als Chance für einen Neuanfang interpretiert werden. Jedoch weiß der zweite alte Fred dies nicht zu deuten. Und die Geschichte beginnt von vorne entsprechend jenem Topos des *Möbiusbandes*.⁴⁰⁶ Auch in der neugeschaffenen Identität des Pete ist Mr. Eddy wieder einmal der Gegenspieler. Ist er zuerst noch ein treuer Kunde in der Autowerkstatt, wo Pete arbeitet, wird er zur Bedrohung, als er herausbekommt, dass Pete mit „seiner Braut“ Alice ein Verhältnis hat.

Da die häufig verwendete Ansicht, alles würde sich nur in Freds Kopf abspielen, auch in Bezug auf den Mystery Man nicht in zufriedenstellender Weise funktioniert, gibt es noch eine weitere Interpretationsart des Mystery Mans. Er kann als eine Art Regisseur des ganzen Geschehens beschrieben werden und „fungiert als filmisches Äquivalent zum Regisseur David Lynch.“⁴⁰⁷ Er ist allwissend, omnipräsent, kann in Zeit und Raum von einem Ort zum anderen springen und lenkt die Charaktere, als ob es seine Spielfiguren wären. Dies alles ist an einem Filmset nur dem Regisseur möglich. Es scheint, als sage er den Figuren, was sie zu tun haben. Man erinnere sich daran, dass er Fred in der Wüste, nachdem er Mr. Eddy erschossen hat, etwas zuflüstert und kurz

⁴⁰³ Vgl. Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 70.

⁴⁰⁴ *Lost Highway* (USA 1997), 01:54

⁴⁰⁵ *Lost Highway* (USA 1997), 02:03

⁴⁰⁶ Anm. David Lynch selbst verglich die Erzählstruktur seines Films mit einem Möbiusband. Beide haben die Struktur einer Endlosschleife. Vgl. Morawietz, „Lost Highway“, S. 194.

⁴⁰⁷ Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 241.

darauf verschwunden ist⁴⁰⁸. Als hätte er ihm eine Regieanweisung gegeben, wie die Geschichte weiter verlaufen soll. Den Mystery Man derart zu interpretieren, würde eine Reihe an Ungereimtheiten erklären, so zum Beispiel auch, warum Alice plötzlich in seiner Hütte in der Wüste verschwindet.⁴⁰⁹ Diese kann als ein Ort verstanden werden, der sowohl Übergang beider Welten von Fred und Pete ist, wie auch zwischen Diegese und Außenrealität. Von hier lässt der Mystery Man seine Figuren auf- und abtreten, wenn er sie nicht mehr braucht. Mit der Verwandlung von Pete in Fred ist Alice nicht mehr Teil der Handlung und Renée tritt, als Teil von Freds Welt, wieder auf.

4.2.2 Der psychische Zustand, die Metamorphosen und die Rückverwandlung

Um den psychische Zustand Freds zu erklären, bringen Filmkritiker diverse klinische Definitionen ins Spiel. Daniela Langer beschreibt es als dissoziative Identitätsstörung und „die Schizophrenie als zweite Erscheinungsform des Wahnsinns.“⁴¹⁰ Damit in Zusammenhang bringt sie den bereits erklärten Begriff der Depersonalisation.

Susanne Kaul und Jean-Pierre Palmier deuten die Situation als psychogene Fugue.⁴¹¹ Am treffendsten formuliert es jedoch Patrick Ritter: „Wie auch immer man die Verwandlung bewerten mag, ob als dissoziative Halluzination oder psychogene Fugue, keiner dieser psychopathologischen Erklärungsversuche kann alle Ungereimtheiten restlos aufklären.“⁴¹²

Fakt ist, dass Fred sich in einer schweren Identitätskrise mit Halluzinationen befindet und sich deshalb mehrmals in verschiedene Identitäten flüchtet und auch zurückverwandelt. David Lynch visualisiert die mehrfache Spaltung des Selbst filmisch auf eindrückliche Weise. Bereits der Vorspann, auf dem der Zuschauer einen Highway entlang zu rasen scheint, der in der Dunkelheit endet und aus welchem Freds Gesicht auftaucht, das uns aus verschiedenen Perspektiven präsentiert wird, deutet auf eine gesplattene Psyche hin. Sowohl der Protagonist, wie auch der Film besitzen noch eine zweite Seite, von der das Geschehen analysiert werden kann.⁴¹³

⁴⁰⁸ *Lost Highway* (USA 1997), 02:01

⁴⁰⁹ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 242.

⁴¹⁰ Langer, „Die Wahrheit des Wahnsinns“, S. 87.

⁴¹¹ Kaul/Palmier, *David Lynch*, S. 91.

⁴¹² Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 58.

⁴¹³ Vgl. Langer, „Die Wahrheit des Wahnsinns“, S. 86f.



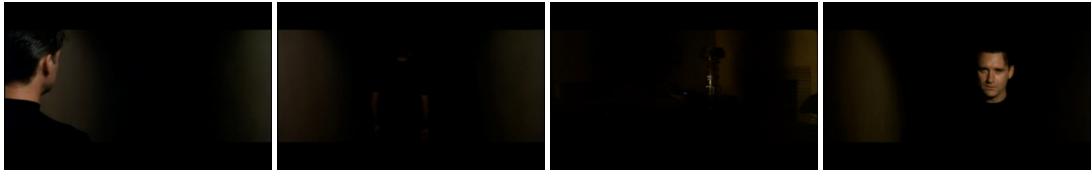
(Abb.33 00:02:46'') (Abb.34 00:02:56'') (Abb.35 00:03:02'')

Die ersten beiden Einstellungen, die durch einen Jump Cut verbunden sind, zeigen Freds Gesicht in Großaufnahme wie er an einer Zigaretten zieht. Die Bilder sind sehr dunkel, was als Allegorie für Freds düsteren, unheimlichen Seelenanteil verstanden werden kann. Erst bei der dritten Einstellung gehen die Jalousien hoch und die Einstellung wird heller und Fred als das eingeführt, was er zu sein scheint, ein vom Leben gezeichneter Mann.

Neben Halluzinationen und Verfolgungswahn ist vor allem eine Szene für den weiteren psychischen Zustand Freds bezeichnend. Nach Andys Party bildet sich Fred ein, Licht in seinem Haus gesehen zu haben. Nach der seltsamen Unterhaltung mit dem Mystery Man, der angeblich in seinem Haus ist, vermutet er einen Einbrecher, (den Mystery Man?). Dies würde zugleich einen Eindringling in sein Seelenleben bedeuten, da sein Haus als Allegorie für seine Psyche steht. Allerdings war niemand da. Renée wäscht sich im Bad, Fred beobachtet sie und erhält von ihr nur einen gefühlskalten Blick, was eine wiederholte Ablehnung seiner Frau bedeutet. Daraufhin begibt sich Fred zu einem dunklen Gang seines Hauses. Es hat den Anschein, als riefe dieser Ort nach ihm, so zielstrebig begibt sich Fred dorthin. Er geht hinein und verschwindet in dessen Dunkelheit⁴¹⁴ und verliert sich somit zugleich in der Finsternis seiner eigenen Seele, was den Auftakt für die völlige Spaltung bildet. Der kritische Blick in den Spiegel bestätigt, dass eine Seite in ihm steckt, die er selbst noch nicht kennt.

Kurz nachdem Renée vor dem dunklen Gang aufgetaucht ist und nach Fred ruft, der ihr aber nicht antwortet, sind zwei Schatten an der Wand des Wohnzimmers zu sehen. Freds Spaltung ist vollzogen. Anschließend taucht er aus der Dunkelheit auf, sichtbar verändert, was sein finsterer Gesichtsausdruck zeigt.

⁴¹⁴ *Lost Highway* (USA 1997), 00:32ff



(Abb.36 00:35:47'') (Abb.37 00:36:02'') (Abb.38 00:37:39'') (Abb.39 00:37:54'')

Patrick Ritter interpretiert die Szene wie folgt: „Fred tritt mit düsterer Miene aus der Dunkelheit hervor (der Zuschauer weiß nicht, welcher Fred dies nun ist) und unmittelbar an die Kamera heran, so dass der Zuschauer gleichsam in dessen Dunkelheit, in dessen Schattenwelt eintritt.“⁴¹⁵

Ist Fred nun ein anderer? Hat die böse Seite in ihm die Macht übernommen? Tatsächlich ist die Videokassette, in der er Renée ermordet, kurz darauf zu sehen. Vor allem dem Schatten und der Dunkelheit, die einen Low-Key-Stil erzeugen, kommt hier eine große gestalterische Funktion zu. Der Schatten impliziert etwas Gespenstisches, das ein Unheil ankündigt und somit als Vorbote des Todes gedeutet werden kann.⁴¹⁶ Zudem implementiert er ein zweites Alter-Ego, das auf Antrieb im Individuum nicht entdeckt werden kann und wie der Schatten nur schemenhaft zu Tage tritt. Somit besitzt der Schatten wieder die Funktion des Unbewussten, welches ein zweites Ich, beherbergt.

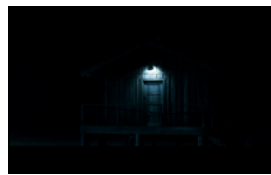
Den Höhepunkt der Transformation stellt inhaltlich wie auch audiovisuell vor allem die Szene in der Todeszelle dar. Hier verwandelt sich Fred, immer noch geschockt, dass er seine Frau ermordet haben soll, in Pete. Die Beschuldigung des Mordes nimmt ihn sichtbar mit. Er leidet unter Schlafstörungen und starken Kopfschmerzen. Hinzu kommen Erinnerungsfetzen an Renées zerstückeltem Körper. Unterlegt ist dies mit kreischenden, verzerrten Tönen, die beängstigend und gespenstisch zugleich sind. Daraufhin erhält er vom Gefängnisarzt ein Beruhigungsmittel. Allerdings scheint dies keine Verbesserung zu bewirken, sondern das Gegenteil. Fred windet sich in seiner Zelle unter starken Schmerzen hin und her. Dann ertönt jenes verheißungsvolle Lied, „Song to the Siren“ und läutet die Metamorphose ein. Markiert wird dieser Übergang bildtechnisch, indem sich auf der Gefängnistür ein schwarzer Vorhang aufzieht und die brennende Hütte in der Wüste zum Vorschein kommen lässt.⁴¹⁷ Hinter diesem dunkeln Vorhang eröffnet sich eine neue Welt für Fred. Wie sich später herausstellt, scheint es

⁴¹⁵ Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 56.

⁴¹⁶ Vgl. Morawietz, *Lost Highway*, S. 189.

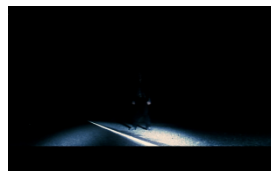
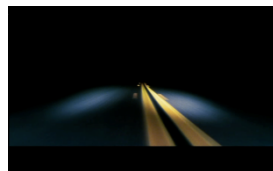
⁴¹⁷ *Lost Highway* (USA 1997), 00:45f

das Haus des Mystery Man zu sein und bildet einen erneuten Hinweis auf Freds Flucht in eine neue Identität. Die brennende Hütte wird im Rücklauf zu ihrer Ursprungsgestalt gezeigt. Nachdem dies vollendet ist, stoppt auch die Musik schlagartig. Patrick Ritter setzt diese rückläufige Konstruktion mit einer Rekonstruktion von Freds Identität gleich. „Die Rekonstruktion zeigt sich in der Metapher der sich [...] wieder errichtenden Hütte in der Wüste, die während Freds Metamorphose auf einem *mindscreen* zu sehen ist.“⁴¹⁸ Gleichzeitig kann dieser Rücklauf derart interpretiert werden, dass die Zeit allgemein zurückgedreht wird. Ein Zurückspulen zu einer Zeit mit einem jüngeren Fred, der sich dann in Pete zu manifestieren scheint.



(Abb.40 00:46:50'') (Abb.41 00:47:00'') (Abb.42 00:47:04'')

Interessant dabei ist zusätzlich, dass, nachdem die Hütte wieder ihre ursprüngliche Gestalt hat, nicht nur die Musik aufgehört hat zu spielen, sondern auch Freds Kopfschmerzen scheinen verschwunden zu sein, zumindest hat sich sein zuvor schmerzverzerrtes Gesicht entspannt. Die bevorstehende Verwandlung scheint vorerst Erlösung vom Kopf- und Seelenschmerz zu bringen. Das Heraustreten des Mystery Man aus der Hütte, um kurz darauf wieder in ihr zu verschwinden, erweckt das Gefühl einer Einladung des Mystery Mans an Fred, in eine neue Welt und Identität zu wechseln. Kurz darauf setzt dann auch die Verwandlung Freds ein, die durch blaues flackerndes Licht und Donnergeräusche veranschaulicht wird. Fred blickt nach oben, als ob ihm etwas Übernatürliches widerfahren würde. Das Licht erlischt und aus der schwarzen Einstellung taucht der Highway auf. Das Entlangfahren auf diesem kann als eine Fahrt durch Freds Psyche gelesen werden, die in seiner neuer Identität Pete, der am Straßenrand aus der Dunkelheit auftaucht, endet.



(Abb.43 00:47:32'') (Abb.44 00:47:43'') (Abb.45 00:47:53'')

⁴¹⁸ Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 58.

Fred liegt währenddessen in seiner Zelle, hält sich schreiend den blutenden Kopf, der hin und her geschleudert wird. Hier findet nicht nur eine seelische Verwandlung statt, sondern auch eine körperliche. Die ganze Prozedur wird ausführlich gezeigt: Blaues Licht, Nebel, Blitze, eine ziellos umherschweifende Kamera verhindern eine klare Sicht des Geschehens. Die Kamera fährt letztendlich „durch eine vaginaähnliche Öffnung“⁴¹⁹ und endet in Dunkelheit. Die Wiedergeburt in einer neuen Identität ist abgeschlossen. Demnach befindet sich in der Zelle auch nicht mehr Fred, sondern Pete. Allerdings sind die ersten Einstellungen nach der Dunkelheit unscharf und verschwommen. Eine Person ist nur schemenhaft zu erkennen und die neue Identität wird somit, durch die über 20 Sekunden andauernde Einstellung,⁴²⁰ die wiederum in Dunkelheit endet, noch verschleiert und geheim gehalten. Diese visuellen Unschärfen und Verzerrungen begleiten Pete im Laufe seiner Geschichte und verdeutlichen seine Sehstörungen, die immer wieder auftreten. Diese bilden gemeinsam mit den Kopfschmerzen, unter denen auch Pete leidet, ein klassisches Charakteristikum für eine dissoziative Identitätsstörung und unterstreichen seine brüchige Identität. Dargestellt wird dies unter anderem auch durch eine blutige Beule an Petes Kopf. David Lynch zeigt damit, dass die Identitätsveränderung etwas ist, das im Kopf stattfindet. Der Kopf als Haus der Psyche? Wenn man zurückblickt, hielt sich auch Fred während der Verwandlung den schmerzenden Kopf.



(Abb. 46 00:48:11'') (Abb. 47 00:48:35'') (Abb. 48 00:50:36'')

Dass hier nicht nur eine seelische Transformation, im Sinne einer dissoziativen Identitätsstörung stattgefunden, sondern sich der ganze Körper der Person verwandelt hat, bestätigen die Polizisten. Diese nehmen als außen stehende Figuren eine Art Zeugenfunktion ein. Auch sie sehen einen völlig neuen Menschen in der Zelle und geben ihm, durch das Polizeiverzeichnis, die Identität des Pete Dayton. Er ist eine eigenständige Figur, mit Eltern, Freunden und einer Vergangenheit und damit beginnt der zweite Erzählstrang um Pete Dayton.

⁴¹⁹ Ritter, *Über Männer und Schatten*, S. 58.

⁴²⁰ *Lost Highway* (USA 1997), 00:48f

Die Rückverwandlung in Fred Madison findet bezeichnender Weise in jener Wüste statt, die er in der Zelle auf seinem *mindscreen* gesehen hat. Die ersten Anzeichen einer Rückverwandlung sind allerdings bereits in Andys Villa sichtbar. Pete hat erneute Sehstörungen, nachdem er Andy unbeabsichtigt ermordet hat. Durch einen Point-of-View Shot ist in einer völlig verzerrten amerikanischen Einstellung Alice zu sehen, wie sie Andy den Schmuck abnimmt. Als Pete dann noch Alice gemeinsam mit Renée auf dem Foto sieht, bekommt er schlagartig Nasenbluten, so als hätte der Anblick der beiden Frauen gemeinsam auf dem Bild seine alte Identität erweckt. Auf der Suche nach dem Badezimmer im oberen Stockwerk tauchen plötzlich wieder die blauen Blitze und Gewittergeräusche auf, wie schon bei der Verwandlung in der Gefängniszelle. Dies ist ein weiterer Hinweis auf die bevorstehende Rückverwandlung. Pete hat eine erneute Halluzination, in der die Zimmer Türnummern haben, gleich einem Motel, dem Lost Highway Motel. Hinter der Türnummer 26 verbirgt sich eine abstrakte in rot gefärbte Halluzination von Alice, die mit einem Mann schläft und als Hinweis auf den späteren Beischlaf zwischen Renée und Mr. Eddy im Lost Highway Motel gedeutet werden kann, der auch im Zimmer mit der Nummer 26 stattfindet.



(Abb.49 01:41:21'') (Abb.50 01:42:58'') (Abb.51 01:43:09'')

Pete schließt die Tür wieder und die Halluzination ist beendet. Anschließend fahren Alice und Pete zur Hütte in der Wüste, dem Übergangsort zwischen den beiden Welten. Diese karge, unpersönliche Gegend stellt einen geeigneten Raum für die Rückverwandlung dar. „Sie scheint der Ort zu sein, wo alles endet und alles anfängt.“⁴²¹ Dies scheint zuzutreffen. Denn mit der Aussage Alice', in der sie Pete klar macht, dass er sie niemals haben wird, endet seine Identität und die Freds beginnt von Neuem. Pete scheitert an derselben Problematik wie zuvor schon Fred: Der Unmöglichkeit, die begehrte Frau für sich alleine zu haben. Seine Persönlichkeit ist nicht mehr von Nöten, da auch sie versagte und die neue Identität somit keine Erlösung aus der Misere brachte.

⁴²¹ Jerslev, Anne, „„You'll never have me.“ Visualität und 'gendered meaning' bei David Lynch“, *A strange world*, Hg. Eckhard Pabst, Kiel:Ludwig 1999, S. 197-212; hier S. 203.

Am Ende des Film, als Fred auf dem Highway vor der Polizei flieht, scheint er sich erneut zu verwandeln. Wieder ist blaues Licht und Nebel zu sehen und Freds Kopf wird hin und hergeschleudert und verzerrt sich zu einer unmenschlichen Fratze.



(Abb.52 02:04:26'')

Dieser ständige Neuanfang ist ein weiteres Kriterium, warum *Lost Highway* ein seltsames Gefühl des Unheimlichen anhaftet. Nach Freud ist es die ständige Wiederholung, die „das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt [...]“. ⁴²² So scheint es auch hier ein fortwährender Kreislauf der Verwandlungen zu sein, aus dem es kein Entrinnen gibt, entsprechend dem Möbiusband ohne Anfang und Ende. Keine Identität bringt eine Verbesserung der Situation, da der Kern der Person gleich bleibt.

4.2.3 Zwischen Wahn und Realität - das Sich-Verlieren in Zeit und Raum

Lynchs Werk vollständig zu erfassen ist nicht möglich. Es gibt die verschiedensten Theorien, wie die Geschichte zu verstehen sei, vollkommen zufriedenstellen kann aber keine davon. Für den/die Zuschauer/in ist es somit unmöglich, zwischen den verschiedenen Ebenen von Wahn, Traum und Realität zu unterscheiden. Fest steht, dass Lynch den Zuschauern kein festes Bezugssystem, keine realen Ort bietet, die ihnen bei der Orientierung in Raum und Zeit dienlich wären.

„Das liegt unter anderem daran, dass dem Erzählten keine stabile und eindeutig bestimmbare fiktionale Welt mehr zugrunde liegt. Entsprechend der Persönlichkeitsaufspaltung gehen Halluzinationen, Traumbilder, Einbildungen und verzerrte Wahrnehmungen fließend ineinander über, so dass kein kohärentes Bild der Lebenswelt der Figuren entsteht.“ ⁴²³

Dementsprechend kann nicht unterschieden werden, welche Geschichte die reale ist.

⁴²² Freud, *Das Unheimliche*, S.66.

⁴²³ Poppe, „Wahrnehmungskrise – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“, S. 77.

Eine Annahme ist, dass jene Handlung rund um Pete nur eine Imagination Freds sei, in der er sich in eine bessere Welt träumt. Jedoch sehen auch die Polizisten eine andere Person in der Zelle und bestätigen somit Petes eigenständige Identität. Es könnte behauptet werden, dass bereits dies eine Halluzination Freds sei, allerdings gibt es hierfür keine Markierungen, die eine Einbildung beziehungsweise eine Traumsequenz einleiten würden. Im Gegenteil, die Verwandlung von Fred in Pete ist eindeutig zu sehen.⁴²⁴ Dafür, dass es sich dabei nicht nur um eine Imagination handelt, spricht auch die Rückverwandlung in der Wüste. Wäre es ein Traum, müsste Fred in seiner Zelle aufwachen. Das ist jedoch nicht der Fall, er befindet sich anstelle von Pete in der Wüste. Das ist ein weiteres Indiz dafür, dass wir es mit einer tatsächlichen körperlichen Verwandlung zu tun hatten.

Eine komplette kausale Entschlüsselung des Films ist nicht möglich, doch genau das ist die Absicht des Films. Das Ziel ist nicht, eine Lösung des Geschehens zu finden, vielmehr soll jede/r Zuschauer/in seine/ihre eigene Erklärung für das Gezeigte finden. David Lynch bestätigte selbst einmal, dass gerade die Unlösbarkeit das Wesen des Films ausmacht: „Ich hoffe auch weiterhin, dass die Leute Abstraktion mögen werden und Raum zum Träumen und dass sie über Dinge nachdenken, die nicht unbedingt Sinn ergeben.“⁴²⁵

Weil es keine stabile Erzählwelt gibt, wird die klassische Unterscheidung zwischen einer internen und externen Fokalisierung, sowie zwischen einer zuverlässigen und unzuverlässigen Erzählung hinfällig. „Mit der Auflösung jeglicher inner- und außerweltlicher Konstanten sind auch die Erzählgrenzen aufgelöst.“⁴²⁶ Was wirklich geschehen und was somit zuverlässig und objektiv ist, kann nicht festgelegt werden. Darauf weisen bereits die Bilder des Highways hin. Dieser kann „als Metapher für die abgesteckten Wege narrativer Linearität, welche die Erzählung verlässt“⁴²⁷ verstanden werden. Bei genauerer Betrachtung scheint es, als herrsche den ganzen Film hindurch, eine subjektive Kamera, die allerdings nicht sofort als diese erkennbar ist. Der

⁴²⁴ Vgl. Kaul/Palmier, *David Lynch*, S. 92.

⁴²⁵ Lynch, David, „Kuriositäten, Freaks und das Unerklärbare“, *David Lynch. Talking*, Hg. Helen Donlon, Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf¹2007, S. 29.

⁴²⁶ Poppe, „Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“, S. 77.

⁴²⁷ Liptay, Fabienne, „Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den ›Roadmovies‹ von David Lynch?“, *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hg. Fabienne Liptay/Yvonne Wolf, München: edition text + kritik 2005, S. 307-323; hier S. 310.

Zuschauer hegt zuerst den Glauben eine objektive Welt vor sich zu haben, die sich immer mehr als subjektiv herausstellt.⁴²⁸ Diese veranschaulicht den psychischen Zustand der Protagonisten. Verschwommene und verzerrte Bilder sind vor allem für Petes Welt charakteristisch und vergegenwärtigen seinen Zustand dem/der Zuseher/in, der das Gefühl des Protagonisten, den Bezug zur Realität zu verlieren, nachempfinden kann. In *Lost Highway* scheint somit alles subjektiv, denn er „ist ein Trip in den Wahnsinn, von innen her betrachtet.“⁴²⁹ Die Inkonsistenz des Zeitgefüges, das Wiederholungen, Zeitsprünge und zeitlichen Überlappungen beinhaltet, beschreibt somit keinen Ablauf, sondern verdeutlicht den instabilen Zustand des Protagonisten.⁴³⁰

Lost Highway führt besonders eindrücklich vor, dass Filmbilder allgemein subjektiv geprägt sind und immer nur einen Ausschnitt des Geschehens präsentieren und somit keine zuverlässige Instanz bilden. Als Fred der Polizei auf die Frage, ob er eine Überwachungskamera besäße, mit dem Satz: „I like to remember things my own way“⁴³¹ verneint, zeigt, dass auch er Kameras nicht vertraut. Er verlässt sich lieber auf seine Erinnerung, auch wenn diese keine zuverlässige Objektivität bilden. Daher stellt sich die Frage, welche Funktion den anonymen Videobändern und der Videokamera zukommt. In vielen Filmen entlarven Überwachungskamera die interne Fokalisierung und damit verbunden eine unzuverlässige Erzählung. Da diese Trennung in interne und externe Fokalisierung bei *Lost Highway* nicht mehr angewendet werden kann, muss es hierbei um etwas anderes gehen. Es ist die Frage, was uns die schwarz-weißen körnigen Bilder der Videobänder sagen wollen. Zeigen sie uns die objektive Welt und sind die restlichen Filmbilder nur *mindscreens* von Fred? In dem letzten Videoband, in welchem Fred über der blutigen Leiche Renées hockt, wechselt die schwarz-weiß Aufnahme für kurze Zeit in Farbe. Derselbe farbige Ausschnitt ist als Backflash Freds in der Gefängniszelle und in vielen weiteren Abschnitten des Films immer wieder zu sehen. Ist das farbige Bild folglich ein Erinnerungsfetzen Freds und der Beweis, dass der Mord tatsächlich geschehen ist? Oder ist es gerade deswegen eine Lüge, da Erinnerungen subjektiv und unzuverlässig sind und Renée später wieder am Leben ist?

⁴²⁸ Vgl. Weber, Thomas, *Medialität als Grenzerfahrung. Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre*, Bielefeld:transcript 2008, S. 160.

⁴²⁹ <http://www.davidlynch.de/Pressehe.html>; Zugriff: 20.02.2012

⁴³⁰ Vgl. Sellmann, *Hollywoods moderner film noir*, S. 236.

⁴³¹ *Lost Highway* (USA 1997), 00:23

Für Thomas Weber sind diese Erinnerungsbilder Freds „assoziative Bilder, die sich einer eindeutigen Zuordnung innerhalb des narrativen Kontinuums verweigern“⁴³² und dadurch eine Subjektivierung verstärken. Den Videobändern spricht er sogar „eine explizite subjektive Kamera“⁴³³ zu. Die Theorie, die Aufnahmen hätte der Mystery Man gemacht, verwerfen das Konzept der Videobänder als objektive Größe, da die anfangs subjektlosen Aufnahmen einen Erzeuger, ein Subjekt bekommen. Weiters spricht gegen die Videobänder als rein objektiver Zustand, dass sie mit jeder Aufnahme immer weiter ins Haus und somit in das Innere der Personen vordringen und somit eine subjektive Einstellung annehmen. Die anonymen Videoaufnahmen demonstrieren hier nicht richtig und falsch, sondern vermitteln das Gefühl des Neben-sich-Stehens von Fred. Indem sich Fred selbst in den Aufnahmen der Kamera sieht, wird ihm „eine Art Zerrspiegel vorgehalten.“⁴³⁴ Die Betrachtung der eigenen Person von Außen symbolisiert die Entfremdung Freds von seinem eigenen Ich.

Fabienne Liptay sieht in den Videoaufnahmen und vor allem in der Mordszene noch ein weiteres Gestaltungselement des Films. „Die imaginierten und gefilmten Bilder triumphieren über die Realität, wobei der Zuschauer ebenso wenig weiß, auf welcher Ebene der Abbildung er sich bewegt, wie die Figuren selbst.“⁴³⁵ Indem die ganze Kulisse der Mordszene so künstlich arrangiert ist, werden „Erinnerung, Videoband und Realität [...] in ihrem Realitätsstatus für Fred (wie für den Zuschauer) ununterscheidbar.“⁴³⁶

Wie die Aufnahmen nun zu deuten sind, ob objektiv oder subjektiv kann nicht zufriedenstellend beantwortet werden, da das Bezugssystem nicht klar ist. Kein Erzählstrang ist zuverlässig genug, um anhand dessen festzulegen, was wirklich geschehen ist.

Neben der Frage, was real und was Illusion ist, referieren die Videoaufnahmen, für deren Entstehen es keine logische Erklärung gibt, vielmehr auf die Medialität von *Lost Highway* selbst. Dinge, die keiner erklärbaren Kausalität folgen, sind nur möglich, da der Film fiktional und ein von außen geschaffenes Objekt ist. „Lynchs Film rekuriert

⁴³² Weber, *Medialität als Grenzerfahrung*, S. 160.

⁴³³ Ebenda S. 160.

⁴³⁴ Ebenda S. 160.

⁴³⁵ Liptay, „Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den ›Roadmovies‹ von David Lynch?“, S. 314.

⁴³⁶ Ebenda S. 314.

vielmehr auf das Repertoire des eigenen Referenzsystems [...].⁴³⁷ Damit ist auch erklärbar, warum sich der Mystery Man mit so vielen alltäglichen, medialen Gegenständen wie dem Telefon oder der Kamera umgibt. In der Funktion des Regisseurs hat er die Macht über das Medium, hier den Film. Diese demonstriert er, indem er die Protagonisten direkt mit den medialen Gegenständen konfrontiert und teilweise sogar bedroht. Indem er Fred mit der Kamera in der Hand nach seinem Namen fragt⁴³⁸, erscheint das für Daniela Langer als ein Akt der „Objektivierung und Festschreibung von Tatsachen“⁴³⁹. Doch kann man hier wirklich von einer Objektivierung durch die Kamera sprechen? Will uns *Lost Highway* nicht über die Figur des Mystery Man als Regisseur zeigen, inwiefern Filmbilder, durch das Eingreifen des Regisseurs, subjektiv beeinflusst sind? Die Glaubwürdigkeit von Medien, wie dem Film, wird von den Zuschauern viel zu selten hinterfragt. Sie sehen in den Bildern die einzige Wirklichkeit und verlieren sich „im Strudel der Bilder einer visuellen Kultur“⁴⁴⁰ wie sie sich in dem Raum-Zeit Kontinuum von *Lost Highway* verlieren.

Während Daniela Langers in der Kamera „ein Mittel zur Aufdeckung der Wahrheit [...]“⁴⁴¹ sieht, die zeigt, wie und was Fred wirklich ist, sieht Thomas Weber in den Aufnahmen eine Bedrohung.⁴⁴² Indem Fred vor der Kamera davonläuft und auch die Frage seiner Identität unbeantwortet lässt, unterstützt Webers Auffassung, dass sich Fred von der Kamera bedroht fühlt.

Da es kein klares Bezugssystem gibt, ist es schwierig, mit Daniela Langer von einer Wahrheit zu sprechen: Denn was soll die Wahrheit sein? Belegt ist weder, dass Fred der Mörder ist, noch dass er eine dissoziative Identität besitzt, noch dass alles eine Halluzination darstellt. Was Wahrheit und Wirklichkeit ist, steht hier nicht zur Debatte, denn wer die Wahrheit sagt und wer nicht, ist nicht durchschaubar. So lässt sich Alice Formulierung „You’ll never have me“⁴⁴³ auf den ganzen Film⁴⁴⁴, wie auch auf das Phänomen der DIS ausweiten. Nicht nur Fred und Pete werden die geheimnisvolle Frau

⁴³⁷ Poppe, „Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“, S. 80.

⁴³⁸ *Lost Highway* (USA 1997), 01:53

⁴³⁹ Langer, „Die Wahrheit des Wahnsinns“, S. 91

⁴⁴⁰ Jerslev, „„You’ll never have me.“ Visualität und 'gendered meaning' bei David Lynch“, S. 207.

⁴⁴¹ Langer, „Die Wahrheit des Wahnsinns“, S. 91

⁴⁴² Vgl. Weber, *Medialität als Grenzerfahrung*, S. 156.

⁴⁴³ *Lost Highway* (USA 1997), 01:51

⁴⁴⁴ Vgl. Jerslev, „„You’ll never have me.“ Visualität und 'gendered meaning' bei David Lynch“, S. 205.

nie für sich haben, auch die Zuschauer/innen werden den Film und die psychische Störung nicht ganz durchschauen und die Wahrheit ergründen können.

4.3 Haute Tension von Alexandre Aja / Dédales von René Manzor

Die nachfolgenden beiden Filmbeispiele stammen aus Frankreich und erschienen im Jahr 2003. Hier stehen wieder Figuren mit einer dissoziativen Identitätsstörung im Mittelpunkt bei der eine Persönlichkeit zum Mörder wird. Der Unterschied bei diesen beiden Filmen ist, dass diesmal kein männlicher Protagonist das Zentrum des Geschehens bildet, sondern eine Frau zur Täterin wird.

Haute Tension (engl. *High tension*) kann der Kategorie des Horrorfilm, besser dem Subgenre des Splattermovies⁴⁴⁵, zugeordnet werden. Interessanterweise war *Haute Tension* in den USA erfolgreicher als in Frankreich.⁴⁴⁶ Die extreme Gewaltdarstellung bescherte ihm gleichzeitig auch eine ein NC-17 Rating⁴⁴⁷ in Amerika. Im Gegensatz zu *High Tension*, welchen Alexandre Aja als Ode an die amerikanischen Horrorfilme aus den 1970er Jahren gedreht hat, gehört *Dédales* eher zum Genre des Psycho-Thrillers. Zwar geht es hier auch um eine 27-fache Mörderin, allerdings ist die Gewaltdarstellung hier nicht so explizit und brutal. Außerdem wird das psychische Leiden der Hauptfigur viel eingehender behandelt und Erklärungsmodelle mitgeliefert.

4.3.1 Haute Tension

4.3.1.1 Die Frau als Täterin

Die Handlung des Films ist mit wenigen Sätzen beschrieben. Die beiden Freundinnen Marie und Alex fahren zu einer Lernsession zu Alex' Familie aufs Land. In der Nacht wird ihre ganze Familie auf brutale Art ermordet. Alex wird in einem Lastwagen in den Wald verschleppt. Marie folgt ihr, um sie zu befreien. Im Wald kommt es dann zum großen Showdown und es stellt sich heraus, dass der mordende Lastwagenfahrer Maries zweite Persönlichkeit ist.

⁴⁴⁵ Anm. Beim Splattermovie geht es weniger um die Erzeugung von Angst und Spannung, sondern um eine extreme Gewaltdarstellung. Blut, Wunden, zerstückelte Körper stehen im Mittelpunkt und werden detailliert gezeigt. Vgl. <http://www.f-lm.de/2009/04/06/die-position-des-zuschauers-im-terrorfilm/>, 10.03.12.

⁴⁴⁶ Vgl. Derry, Charles, *Dark dreams 2.0. A psychological history of the modern horror film from the 1950s to the 21st century*, Jefferson: Mcfarland & Co Inc. 2009, S. 193.

⁴⁴⁷ Anm. Der Film ist für Jugendliche, die 17 oder jünger sind, nicht zugänglich.

Bei erster Betrachtung der beiden weiblichen Darstellerinnen fällt bereits deren Gegensätzlichkeit auf. Alex mit ihren langen, braunen Haaren und weiblicher Kleidung verkörpert den femininen Part. Marie hingegen mit ihrer blonden Kurzhaarfrisur, ihrer lässigen Art und ihrer legeren Kleidung wirkt viel burschikoser. Sie scheint gänzlich uninteressiert an Männern, und wie sich später im Film durch eine Bemerkung Alex' herausstellt, ist sie noch Jungfrau. Alex erzählt Marie während der Autofahrt von ihren Männerbekanntschaften. Maries Verhalten zeigt, dass sie das freizügigere Leben ihrer Freundin ablehnt. Sie bezeichnet sie auf trotzige Art als Schlampe und lässt somit ihre Eifersucht erkennen.⁴⁴⁸ Dies zeigt bereits eine homosexuelle Zuneigung Maries an Alex, die im ersten Moment allerdings auch noch als Neid auf das Interesse der Männer an Alex' verstanden werden kann. Doch im weiteren Verlauf wird klar, dass Marie ein sichtbares Interesse an Alex hegt, dies jedoch nicht zugeben will oder kann. In einer Szene betrachtet Marie Alex im Auto, während sie schläft. Durch die Großaufnahme von Maries Gesicht kommen ihre liebevollen, zärtlichen Blicke gut zur Geltung. Als Alex dies bemerkt, blockt sie jedoch sofort ab und lenkt das Thema zum wiederholten Male auf Alex' Umgang mit Männern.⁴⁴⁹ Marie weiß mit ihren Gefühlen nicht umzugehen. Diese unterdrückte homosexuelle Orientierung Maries ist für den weiteren Filmverlauf und vor allem für den Ausbruch der dissoziativen Identitätsstörung entscheidend.

Als Marie und Alex bei deren Eltern auf der ländlichen Farm ankommen, fühlt sich Marie sichtbar unwohl. Sie macht sich über die verlassene Gegend lustig und auch gegenüber der herzlichen Begrüßung Alex' Vater verhält sie sich sehr reserviert. Offensichtlich ist ihr eine derartige Situation mit intakter Familie und einer ruhigen, ländlichen Gegend nicht vertraut. Allerdings ist dies nur Spekulation, da wir über Maries Vergangenheit und Familienleben im ganzen Film nichts erfahren.

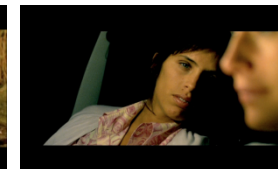
Wie eng Maries unterdrückte Homosexualität und ihr sexuelles Verlangen an ihrer Freundin mit der dissoziativen Identitätsstörung und damit der Erschaffung einer zweiten Persönlichkeit zusammenhängt, wird vor allem an zwei Beispielen deutlich. Alex spricht Marie auf ihre sexuelle Lustlosigkeit gegenüber Männern an, woraufhin Marie sich der Situation entzieht, indem sie aus dem Haus in den Garten auf eine

⁴⁴⁸ *Switchblade Romance. Hearts will bleed*. Regie: Alexandre Aja, DVD-Video, Optimum Releasing 2005, 00:04f; (Orig. *Haute Tension*, Frankreich 2003).

⁴⁴⁹ *Switchblade Romance (Haute Tension*, Frankreich 2003), 00:07:24f

Schaukel ausweicht. Von hier aus beobachtet Marie zufälligerweise durch das Badfenster Alex beim Duschen. Ihr nackter Körper scheint ihr Lust zu bereiten, denn kurz darauf zieht sie sich in ihr Zimmer zurück und befriedigt sich selbst. Untermalt wird die Szene mit einem Song von UB40 „Just another girl“. Dieser ist exemplarisch für Marie und ihre Situation. Sie ist anders als die anderen Mädchen, burschikos, homosexuell und wie sich später herausstellt, eine multiple Persönlichkeit, bei der sie Opfer und Täter zugleich ist. Just in dem Moment, als sich Marie ihrer sexuellen Lust hingibt und ihre unterdrückten Gefühle ein Stück weit frei lässt, tritt ihr zweites männliches Selbst auf, das im Folgenden die ganze Familie Alex’ abschlachtet und zu Maries Gegenspieler wird.⁴⁵⁰ Beachtenswert ist, dass Maries unterdrückte Homosexualität ihren Körper in einem Mann findet, der immer dann zu Tage tritt, wenn Marie mit Sexualität und Eifersucht konfrontiert wird oder ihre Zuneigung durch das Gegenüber abgelehnt wird. Somit wird wiederum nicht die Frau zur aktiven Täterin, sondern verbleibt vorerst in der Opferrolle, während ihre unbewusste vermännlichte Seite, welche durch einen männlichen Schauspieler verkörpert wird, die Morde begeht. Die männliche Täterfigur bleibt völlig anonym, man erfährt nichts über sie und so bleibt der Film die ganze Zeit hindurch in der Perspektive der Opferpersönlichkeit Marie und erzählt, wie es Aja beschreibt, eine “survival story“.⁴⁵¹

Maries zweites Ich trat bereits vor dieser Szene zum ersten Mal auf und steht wieder in enger Beziehung zu Sexualität. Bereits vor dem Eintreffen von Alex und Marie auf der Farm, ist ein alter rostiger Truck zu sehen, in welchem sich der Truckfahrer mit dem Kopf eines jungen Mädchens oral befriedigt. Nachdem er fertig ist, wirft er den Kopf aus dem Fenster. Der abgetrennte Kopf des Mädchens, sowie die langen dunklen Haare weisen eine gewisse Ähnlichkeit zu Alex auf. Dies symbolisiert, wie sehr Maries unterdrücktes Selbst Alex sexuell begehrt und nur in Form des mordenden Truckfahrers zum Vorschein kommen kann.



(Abb.53 00:06:52'') (Abb.54 00:07:03'') (Abb.55 00:07:14'') (Abb.56 00:08:09'')

⁴⁵⁰ *Switchblade Romance* (*Haute Tension*, Frankreich 2003), 00:14f

⁴⁵¹ *Switchblade Romance*, (*Haute Tension*, Frankreich 2003), Making Of, 00:03

Doch wieso bringt Marie als Truckfahrer Alex' ganze Familie um? Es scheint, als wolle Marie Alex ganz für sich alleine haben. Ihre Eifersucht ist so stark, dass sie sich sogar gegenüber Alex' Familie bemerkbar macht und sie diese daher eliminiert. Diesen alleinigen Besitzanspruch bestätigt Marie bereits zu Beginn des Films in der Psychiatrie mit der Aussage, dass sie nie wieder jemanden zwischen sich und Alex lassen wird.⁴⁵²

In Bezug auf das klinische Krankheitsbild einer dissoziativen Identitätsstörung ist die Darstellung von Maries Störung vor allem mit Freud Hysterie-Konzeption erklärbar. Wie in Kapitel 2.1.2 beschrieben, sah Freud den Ursprung in der Verdrängung inakzeptabler Bewusstseinsinhalte, vor allem triebhafter Anteile, in ein dynamisches Unterbewusstes. Alexandre Aja konzipierte die Figur der Marie gemäß dieser Vorstellung. Sie verdrängt ihre sexuelle Neigung in ein Unbewusstes, das nur ausgelebt werden kann, indem es in einer neuen Persönlichkeit ein Ventil findet. Dementsprechend weiß Marie auch nichts von ihrer männlichen Mörderseite. Sie ist völlig ahnungslos und der festen Überzeugung, es handele sich um eine andere Person. Ihre Situation wird dadurch bestätigt, indem sie die ganzen Morde als Außenstehende betrachtet und fürchterliche Angst hat. Wieder haben wir hier das Phänomen des Neben-Sich-Stehens und der Losgelöstheit des Geistes vom Körper. Diese Loslösung vom Körper arrangiert Aja bildtechnisch, indem er den ersten Mord am Vater parallel mit Aufnahmen von Marie montiert, die wie erstarrt das Geschehen belauscht, jedoch nicht eingreift.



(Abb.57 00:23:17'') (Abb.58 00:23:20'') (Abb.59 00:32:38'') (Abb.60 00:32:39'')

Sie bleibt im Dunkel, wie ihr Seelenanteil in dem Moment in den Hintergrund getreten ist und die Gewalt einem anderen Anteil überlässt. Auch beim zweiten Mord an der Mutter ist Maries Großaufnahme zu sehen, wie sie das Geschehen schockiert aus dem Schrank heraus, jedoch nicht eingreift. Ebenso als Alex vom Mörder hinausgeschleppt wird, beobachtet Marie das Geschehen aus der Dunkelheit heraus und verschwindet wieder in ihr.⁴⁵³ Dem Schatten beziehungsweise der Dunkelheit kommt damit wieder

⁴⁵² *Switchblade Romance* (Haute Tension, Frankreich 2003), 00:00

⁴⁵³ *Switchblade Romance* (Haute Tension, Frankreich 2003), 00:39

eine wichtige Funktion zu: Beide verstärken nicht nur die düstere Atmosphäre, sondern spiegeln die Dunkelheit der Seele wieder und stehen für Maries Unbewusstes als Unheil bringendem Anteil.

Interessant ist allerdings, dass sie das ganze Geschehen mitverfolgen kann und erlebt, was geschieht. Dies ist normalerweise untypisch für multiple Persönlichkeiten, da sie, während eine andere Persönlichkeit die Gewalt über ihren Körper hat, einen Blackout erleiden und sich an Ereignisse, die in dieser Zeit geschehen sind, nicht erinnern können.

Dahingegen gibt es auch eine Anlehnung an reale Beobachtungen aus dem klinischen Bereich. *Haute Tension* gehört zu den wenigen Filmen, bei denen eine Frau zu einer multiplen Persönlichkeit wird. Maries äußere burschikose Erscheinung deutet jedoch an, dass sich auch eine maskuline Seite in ihr befindet. Für die Gewalttaten erschafft sie sich einen Stereotypen. Der Truckfahrer in seinem beigen, ölverschmierten Overall, der kräftigen Statur, dem Rasiermesser und seinem alten, rostigen Truck ist derart widerlich und negativ dargestellt, dass er Maries innere Männlichkeit in übertriebener Form symbolisiert. Der Einsatz eines anderen Schauspielers ist vor allem auch für die Irreleitung des Zuschauers entscheidend. Hierzu später mehr.

In *Haute Tension* haben wir es folglich mit einer weiblichen Täterin zu tun, deren Motiv aus inneren Bewusstseinsinhalten resultiert, die in der realen Welt nicht zu Tage treten dürfen. Diese Beobachtung kam bereits bei der Doppelgängerthematik diverse Male zur Sprache. Der Andersartigkeit wird Marie nur durch einen männlichen Antagonisten gerecht, denn mit diesem kann sie, gemäß Hacking aus 3.3.1, die herrschende Unterdrückung, unter der sie leidet, unterwandern und Macht erlangen. Gleichzeitig hat sie Angst vor dem Mörder, welche Maries Angst vor ihrer eigenen Identität und ihrer Homosexualität verdeutlicht. Diese ist der Störenfried in einer geordneten Welt. Die zweite Persönlichkeit ist somit Maries Widersacher und Befreier zugleich. Sie bekämpft ihn, bringt ihn sogar um, kann ihn jedoch nicht endgültig eliminieren, da er ihre innere Wahrheit verkörpert. In der Szene im Gewächshaus tritt Marie ihrer Alter-Persönlichkeit entgegen, um sie zu vernichten. Das Mordinstrument, ein mit Stacheldraht umwickelter Zaunpfahl, symbolisiert dabei ein übergroßes Phallusobjekt. Marie setzt sich zu Wehr und wird vom hilflosen, ängstlichen Opfer zur aktiven Täterin. Die aus der leichten Untersicht aufgenommene Halbnah-Einstellung verleiht ihr dabei

etwas Bedrohliches. Marie prügelt ihr eigenes männliches Ich mit einem phallusartigen Instrument nieder, was auf den Versuch hindeutet ihre männliche Seite zu kastrieren.⁴⁵⁴

Die mit Suspense geladenen Szenen, wie diese Sequenz, werden auf der extradiegetischen Tonspur durch den immer selben, sich wiederholenden, spitzen Quietsch-Ton untermalt, der die bedrohliche Atmosphäre noch zusätzlich verstärkt. Sobald Opfer und Täter jedoch in einer Szene zu sehen sind und interagieren, ist das unheimliche Geräusch weg, da es für die Spannungserzeugung nicht mehr benötigt wird.

Was genau mit Marie in der Vergangenheit geschehen ist, dass sie sich eine derartig brutale zweite Persönlichkeit erschaffen hat, erklärt der Film nicht. Die Beweggründe bleiben völlig ungeklärt. Aja liefert eine Psychopathin ohne vergangenheitsbezogene Erklärung. Zwar landet Marie am Ende in einer Psychiatrie, der Ort der Alltagssicherung, jedoch wird kein psychopathologisches Erklärungsmodell geliefert.

Hier wird eine Figur erschaffen, die in ein klares Gut und Böse Raster fällt. Die eine Persönlichkeit, Marie, Opfer und Helferpersönlichkeit, die versucht ihre verschleppte Freundin zu befreien und den Mörder zu beseitigen. Die andere Seite, der brutale männliche Mörder ohne Erbarmen. Auf eine derartige Konstellation weist bereits der Titel *High Tension* hin. Übersetzt bedeutet dies so viel wie „hohe Anspannung“. Neben der Anspannung des/der Zuschauers/in auf Grund des Nervenkitzels, kann der Titel auch ein Verweis auf die Anspannung Maries sein. In der Psychologie gibt es die Beschreibung von high tension states, „andauernde[r] Zustand hoher innerer Spannung“⁴⁵⁵, der vor allem bei Borderline-Patienten auftritt. Hierbei kommt es zu einer „Konzeptionierung der Bilder des Selbst [...] als ganz gut oder ganz und gar böse.“⁴⁵⁶

Diese Zustände können durch Provokation oder Streit ausgelöst werden, „aber auch durch sexuelle Erregungszustände einschließlich Perversionen“⁴⁵⁷. Zwar handelt es sich bei Marie nicht um eine Borderline-Störung, doch muss sie sich auch in einem inneren nicht ertragbaren Spannungszustand befinden, dass sie ihr Selbst in derart gegensätzliche Persönlichkeiten entzweit. Zwar gibt es keine innerdiegetische Instanz, die das

⁴⁵⁴ *Switchblade Romance (Haute Tension*, Frankreich 2003), 01:08f

⁴⁵⁵ Dulz, Birger/Maren Jensen, „Aspekte einer Traumaätiologie der Borderline-Persönlichkeitsstörung: psychoanalytisch-psychodynamische Überlegungen und empirische Daten“, *Handbuch der Borderline-Störungen*, Hg. Otto F. Kernberg/ Birger Dulz/ Ulrich Sachsse, Stuttgart/New York: Schattauer 2000, S. 167- 193; hier S. 179.

⁴⁵⁶ Ebenda S. 179.

⁴⁵⁷ Ebenda S. 180.

Verhalten Maries beurteilt, allerdings kann im Gegensatz dazu der Titel als eine Art Ersatz für die psychologische Erklärung der Taten dienen.

4.3.1.2 Alles Erinnerung Maries – Das unzuverlässige Erzählen

In *Haute Tension* haben wir es zum erneuten Male mit einer narrativen Unzuverlässigkeit zu tun. Es gibt zwei Erzählstränge und somit ein festes Bezugssystem. Dieses bildet die erste Szene zu Beginn des Films, in welchem die verstörte Marie in der Psychiatrie sitzt.⁴⁵⁸ Hier endet auch der Film mit der gleichen Einstellung von Maries Füßen.⁴⁵⁹ Diese beiden Szenen bilden einen inhaltlichen Rahmen um das restliche Geschehen. Mit den Worten Maries „Is it recording?“⁴⁶⁰ beginnt dann die eigentliche Erzählung des Films, die jedoch aus einer subjektiven Sicht vonstatten geht: Maries Erinnerung. Marie wird, wie es Jörg Schweinitz bezeichnet, zur *Fokalisatorfigur*. „Der Film ist durch sie intern fokalisiert, er teilt [...] vor allem *ihre* Erlebnisperspektive mit“⁴⁶¹. Der Übergang von einer objektiven in eine subjektive Sichtweise ist somit markiert, was bereits auf eine narrative Unzuverlässigkeit hinweisen könnte. Marie ist zu diesem Zeitpunkt als Hauptakteurin noch nicht eingeführt, daher zeigt die Kamera sie vorerst nur von hinten, sowie Detailaufnahmen von ihren Händen und Füßen. Danach ist in einer langsamen Kamerafahrt Maries zerschundener Rücken zu sehen, der bereits darauf verweist, dass von der nachfolgenden Erzählung nichts Gutes zu erwarten ist. Die Fahrt endet mit der Großaufnahme ihres Hinterkopfes. Ihr Gesicht ist nicht zu sehen. Anschließend leitet eine helle Blende die Erinnerung Maries ein. Der/die Zuschauer/in sieht die stark verletzte Marie durch den Wald laufen, zu Beginn jedoch wiederum nur die Rückenansicht. Diese parallel mit dem Vorspann montierten Szenen, enden auf dem schlafenden Gesicht Maries, die im Auto von Alex aus einem Traum erwacht.

⁴⁵⁸ *Switchblade Romance (Haute Tension, Frankreich 2003)*, 00:00

⁴⁵⁹ *Switchblade Romance (Haute Tension, Frankreich 2003)*, 01:23

⁴⁶⁰ *Switchblade Romance (Haute Tension, Frankreich 2003)*, 00:01

⁴⁶¹ Schweinitz, Jörg, „Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe“, *montage-av*, http://www.montage-av.de/a_2007_1_16.html 16.01.2007, 29.04.2012.



(Abb. 61 00:01:00'') (Abb. 62 00:01:02'') (Abb. 63 00:01:10'') (Abb. 64 00:03:25'')

Der erste Übergang ist durch die helle Blende eindeutig markiert. Marie erzählt aus ihrer Perspektive was passiert ist. Der zweite Übergang in Alex' Auto erfolgt allerdings abrupt und für die Zuschauer unvorbereitet. Marie wacht auf und erzählt von ihrem Traum, in welchem sie barfuss durch den Wald rennt und von ihr selbst verfolgt wird, also genau das zuvor Gezeigte.⁴⁶² Die Zuschauer schlussfolgern, dass es sich nur um einen Traum gehandelt hat und die objektive Perspektive erst jetzt beginnt.

Bei rückblickender Betrachtung des Films, ist diese Bemerkung, dass sie von sich selbst verfolgt wird, bereits der erste Hinweis auf Maries diffuse Identität. Dies bestätigt auch ihre Bemerkung, dass sie nicht normal sein wolle.⁴⁶³ Allerdings wissen die Zuschauer diese Aussage bei ihrem bisherigen Informationsstand noch nicht richtig zu deuten. Die Unzuverlässigkeit und die damit verbundene Irreleitung der Zuschauer entstehen folglich insbesondere dadurch, dass Maries multiple Persönlichkeitsstörung nicht eingeführt wird. Laut Sandra Poppe ist die zweite Bedingung für unzuverlässiges Erzählen, „dass diese subjektive Fokalisierung die fiktionale Welt in nicht zutreffender, verzerrter oder eingeschränkter Weise wiedergibt.“⁴⁶⁴ Das ist bei *Haute Tension* der Fall. Die Zuschauer erkennen bei erster Betrachtung des Films keine Verbindung zwischen Marie und dem Mörder. Dazu kommt es unter anderem, da der Mörder durch einen zweiten Schauspieler dargestellt und als real existierende Person eingeführt wird. Es gibt keine Aktionen des Mörders, die an seiner leibhaftigen Existenz zweifeln lassen. Bei genauer Betrachtung gibt es einige Ungereimtheiten in Bezug auf Maries Doppelidentität, die einerseits nur Bestand haben, da es sich um eine subjektive Rückerzählung handelt. So gibt es Beispiele für ein gleichzeitiges physisches Bestehen der beiden Persönlichkeiten an zwei Orten zur selben Zeit. Dies kann nur funktionieren, da wir uns in einer internen Fokalisierung befinden. Dies ist die einzige Erklärung,

⁴⁶² *Switchblade Romance (Haute Tension, Frankreich 2003)*, 00:03

⁴⁶³ *Switchblade Romance (Haute Tension, Frankreich 2003)*, 00:03

⁴⁶⁴ Poppe, „Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“, S. 72.

wieso Marie den Truck mit einem anderen Auto verfolgen,⁴⁶⁵ sowie gleichzeitig den Truck fahren und auch in dessen Ladefläche sein kann.⁴⁶⁶

Dies sind Methoden, die Zuschauer gezielt fehlzuleiten und ihnen suggerieren zu wollen, Marie und der Mörder seien zwei getrennt voneinander existierende Persönlichkeiten. Bekräftigt wird diese Annahme durch die erste Aufnahme der Tankstellenkamera, in welcher noch Philippe Nahon, der Schauspieler, der den Mörder verkörpert, zu sehen ist.⁴⁶⁷ Zudem reagiert der Tankwart als außen stehende Figur in der Situation nicht ungewöhnlich, was das zwiegespaltene Verhalten Maries verraten könnte. Der Tankwart übernimmt als neutrale Figur eine Zeugenfunktion und bekräftigt die Annahme, dass Marie das Opfer und der Truckfahrer der Mörder sei.

Neben den Ereignissen, die im Widerspruch dazu stehen, dass Marie und der Mörder ein und dieselbe Person sind und somit den Zuschauer zu der Annahme zwingen es wären zwei eigenständige Personen, gibt es bei sehr aufmerksamer Betrachtung auch Hinweise auf die Doppelidentität Maries. Zum Beispiel in der Szene, in welcher Alex und Marie in der Ladefläche des Trucks sind, ist bei genauer Beobachtung festzustellen, dass Marie zwar gezeigt wird, wie sie versucht die Tür des Trucks zu öffnen, Alex jedoch überhaupt nicht auf sie reagiert, als wäre sie gar nicht da.⁴⁶⁸ Daneben sind wieder einmal der Spiegel und Spiegelungen in Fensterscheiben im Einsatz, die als Metapher für Maries unbeständige und unzuverlässige Identität verstanden werden können. Außerdem weist eine Aussage des Mörders darauf hin, dass beide Figuren dieselbe Person sind. Während des Kampfes im Gewächshaus fragt der Mörder Marie: „What do you want from Alex? She turns you on? She turns me on too.“⁴⁶⁹ Dieses „too“, das gemeinsame Begehren nach Alex, deutet an, dass zwischen den beiden mehr Verbindung besteht als dargestellt wurde.

Bei 01:13 bringt dann die Tankstellenkamera, die kurz zuvor noch die eigenständige Existenz der Figuren unterstrichen hat, bei wiederholter Betrachtung der Polizisten, die Auflösung. Sie zeigt Marie und nicht den männlichen Mörder, wie sie mit der Axt den Tankwart ermordet.

⁴⁶⁵ *Switchblade Romance (Haute Tension, Frankreich 2003)*, 00:58

⁴⁶⁶ *Switchblade Romance (Haute Tension, Frankreich 2003)*, 00:44

⁴⁶⁷ *Switchblade Romance (Haute Tension, Frankreich 2003)*, 00:51

⁴⁶⁸ *Switchblade Romance (Haute Tension, Frankreich 2003)*, 00:44

⁴⁶⁹ *Switchblade Romance (Haute Tension, Frankreich 2003)*, 01:10f



(Abb. 65 01:13:08'') (Abb. 66 01:13:34'')

Die Kamera zeigt aus neutraler Position das wirkliche Geschehen und bringt den Zuschauern/innen erneut ins Bewusstsein, dass sie sich die ganze Zeit über in einer internen Fokalisierung befanden, welches sie vergessen haben beziehungsweise nicht richtig zu deuten wussten. Ab diesem Zeitpunkt, der den Plot twist einleitet, betrachten die Rezipienten/innen den weiteren Verlauf aus einem völlig neuen Blickwinkel. Wurde Marie zuvor noch mit ihrer zweiten Persönlichkeit kämpfend in der gleichen Einstellung nebeneinander gezeigt, ist ab jetzt nur noch Marie oder der Killer zu sehen. Eine durch die Kamera und Montage inszenierte eigenständige Existenz beider ist nicht mehr vorhanden. Im Gegenteil: Die Montage beweist zum erneuten Male, dass es sich bei Marie und dem Killer um ein und dieselbe Person handelt, indem sie die beiden Figuren mit derselben Aktion unmittelbar nacheinander montiert. Nachdem Alex' Marie ein Messer durch den Bauch gerammt hat, ist der Killer in ihr wieder erwacht und verfolgt sie mit der Kettensäge durch den Wald. Ist zuerst noch der Mörder mit der Kettensäge zu sehen, läuft in der nächsten Einstellung Marie mit der Kettensäge hinter Alex her. Der Zuschauer erhält dadurch die endgültige Bestätigung über die wahren Zustände.



(Abb. 67 01:16:23'') (Abb. 68 01:16:34'') (Abb. 69 01:17:31'') (Abb. 70 01:17:34'')

Zudem werden auch noch die Morde an Alex' Familie aus einer externen Fokalisierung, beziehungsweise anhand von Flashbacks aus Alex Sichtweise, in der Marie als Mörderin zu sehen ist, gezeigt, um dem Publikum somit vor Augen zu führen, dass Marie die Schuldige der ganzen Mordserie ist.⁴⁷⁰ (Dasselbe Verfahren konnte bereits bei *Identity* beobachtet werden.) Für den Zuschauer ist diese Erkenntnis besonders verstörend, da das schüchterne, introvertierte Opfer Marie, an deren Seite sie das ganze Geschehen miterlebt haben, plötzlich zu einem grausam mordenden Monster mutiert ist

⁴⁷⁰ *Switchblade Romance* (*Haute Tension*, Frankreich 2003), 01:17

und die bisher angenommene Konstellation von Gut und Böse in sich zusammen brechen lässt.

4.3.2 Dédales

4.3.2.1 Mal Frau, mal Mann – die komplexe Figurenkonstellation

In *Dédales* geht es um eine psychisch gestörte Serienmörderin, Claude, die 27 Menschen auf dem Gewissen haben soll. Dr. Brennac wird von dem Psychiater Karl Freud dazu aufgefordert, sich dem Fall anzunehmen und zu beweisen, dass es sich bei der Mörderin um eine unzurechnungsfähige Person mit einer multiplen Persönlichkeitsstörung handelt. Am Ende des Films stellt sich heraus, dass Claude und Dr. Brennac, sowie der Ermittler der Mordserie, Mathias, dieselben Personen sind.

Die Figurenkonstellation in *Dédales* erscheint bei erster Betrachtung sehr komplex. Die nachstehende Abbildung soll daher einen ersten Überblick schaffen.

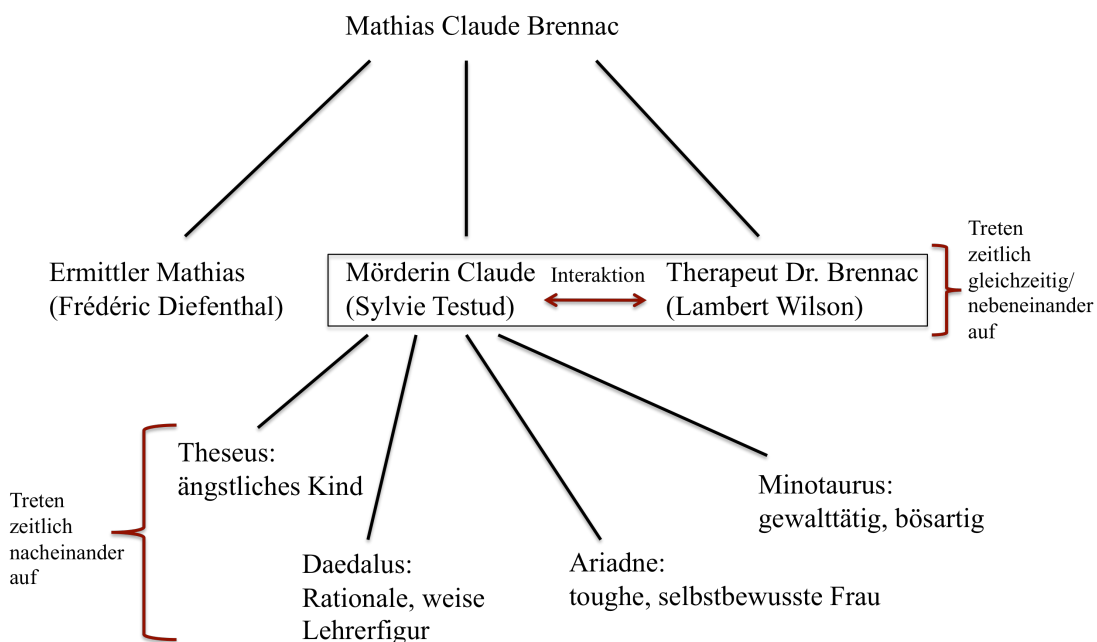


Abb. 71 Schauspiel zur Figurenkonstellation in *Dédales*

Drei verschiedene Schauspieler verkörpern ein und dieselbe Person. Zum ersten gibt es Claude, gespielt von Sylvie Testud, die als die Verantwortliche der Mordserie eingeführt wird. Dann Dr. Brennac, dargestellt von Lambert Wilson, der Claude therapieren und ihre Unzurechnungsfähigkeit beweisen soll. Zusätzlich gibt es noch den

Ermittler Mathias, verkörpert von dem Schauspieler Frédéric Diefenthal, der der Polizei zur Aufklärung der Morde helfen soll. Alle drei Figuren werden durch unterschiedliche Schauspieler als eigenständige Personen eingeführt, die am Ende in der Person mit dem Namen Mathias Claude Brennac zusammen finden. Daneben gibt es noch vier weitere Persönlichkeiten, die von Sylvie Testud verkörpert und somit als die multiplen Persönlichkeiten von Claude vorgestellt werden. Hierbei handelt es sich um Persönlichkeiten, die allesamt Namen aus der griechischen Mythologie tragen: Theseus, die Kind-Persönlichkeit; Daedalus, der gebildete Lehrer; Ariadne, eine weibliche unabhängige, eigenwillige Frau und zuletzt Minotaurus, der das Böse, die Gefahr repräsentiert.

Bei den Persönlichkeiten innerhalb Claudes ist die häufig verwendete Charakterisierung der Alter-Persönlichkeiten, eines Kindes, eines Beschützers, eines Beraters, eines Verfolgers und eines andersgeschlechtlichen Parts auffällig. Interessant ist außerdem, dass sich der eigentliche Therapeut Dr. Freud (nicht nur sein Name, auch sein Aussehen erinnert sehr an Sigmund Freud) wieder einmal die Helfer-Persönlichkeit gesucht hat, um den Patienten zu heilen. Er kommuniziert hauptsächlich mit der Persönlichkeit des Psychiaters Dr. Brennac oder Daedalus, die auch Julie Miess als „wohlwollende, gütige alters“⁴⁷¹ beschreibt.

Interessant an dieser Figurenkonstellation ist, dass bei erster Betrachtung eine Frau, Claude, die Täterin zu sein scheint. Beim Plot-twist erfahren die Zuschauer allerdings, dass alle Personen Persönlichkeiten von Mathias Claude Brennac waren. Ein Personalausweis mit einem Bild zeigt dabei das Gesicht von Lambert Wilson. Somit war der Täter wieder einmal ein Mann. Der Regisseur, Renée Manzor, bezieht sich bei seiner Umsetzung auf die Tradition der Doppelgängerthematik, nämlich, dass dieser ein Mann ist, und unterwandert damit nicht gewohnte Sehgewohnheiten, indem er einmal eine Frau zur Mörderin werden lässt. Julie Miess erklärt sich dies folgendermaßen: „Möglicherweise wird der Bruch mit der fiktionalen Konvention nicht durchgehalten, weil die Darstellung eines Bruchs mit der realen klinischen Konvention der weiblichen MPD-Patientin gewünscht wird.“⁴⁷² Der Film bricht hingegen in einer anderen Form mit den klassischen Sehgewohnheiten der Zuschauer und zwar mit der Rolle des Ermittlers. Manzor sagt hierzu selbst, dass er mit dem klassischen Klischee des Profilers

⁴⁷¹ Miess, *Neue Monster*, S. 215.

⁴⁷² Ebenda S. 212.

spiele, indem er es in eine andere Richtung laufen lässt. Die Zuschauer/innen meinen die Figur des Ermittlers als Aufklärer aus vielen Filmen zu kennen. In *Dédalles* bringt er jedoch im Laufe des Films genau das Gegenteil, nämlich Verwirrung. Indem die Zuschauer mit dieser voreingenommenen Einstellung an die Figur herangehen, bringen sie sich, in Bezug auf den Profiler, selbst auf die falsche Fährte.⁴⁷³

Die Hauptdarstellerin ist, wie in *Haute Tension*, eine Frau und ihr äußeres Erscheinungsbild ist wieder einmal burschikos. Die kurzen Haare, die Kleidung, bestehend aus einer weiten Hose und einem Unterhemd, die schwächliche Figur, sowie das Verhalten erinnern weniger an eine feminine Frau. Dieser wird Claude in Form der Persönlichkeit Ariadne, deren Aussehen kurz im Spiegel zu sehen ist, gerecht: Sie ist blond, groß, vollbusig und feminin.⁴⁷⁴ Im Nachhinein erscheint es plausibel, dass Claude nicht allzu weiblich dargestellt wird. Da sie in Wirklichkeit ein Mann ist, ist es für den Regisseur eine gefährliche Gratwanderung. Einerseits sollte er Claude als Frau etablieren, um eine falsche Fährte zu legen, andererseits darf sie nicht zu weiblich sein, damit sie später noch in Verbindung mit Dr. Brennac gebracht werden kann. Der Film spielt mit den Grenzen der Geschlechterrollen und bildet somit eine Form der Transgression.⁴⁷⁵

Das Publikum wird durch die unterschiedlichen Schauspieler in die Irre geführt und glaubt folglich 85 Minuten lang, dass Claude eine Frau ist.⁴⁷⁶ Jedoch gibt es im Laufe des Films eine Reihe kleiner Merkmale, die bei genauer Beobachtung andeuten, dass alle drei Figuren ein und dieselbe Person sind.⁴⁷⁷ Doch diese werden bei der ersten Betrachtung des Films nicht wahrgenommen und somit zerstört die Auflösung am Ende sämtliche Erwartungen und konstruierten Erklärungen der Rezipienten/innen. Die ersten Aufnahmen zu Beginn des Films, in denen die Kamera durch ein graues, hügeliges Labyrinth irrt und das sich mit zunehmender Distanz der Kamera zu dem Objekt als ein Fingerabdruck entpuppen,⁴⁷⁸ deuten bereits die Botschaft und die weitere Bedeutung des Films an: Nichts ist so, wie es auf den ersten Blick scheint. Das Labyrinth bildet als Metapher für die Unergründbarkeit der Seele und der Identität (welche auch die Frage

⁴⁷³ *Dédalles. Würfel um dein Leben*, Regie: Réne Manzor, DVD-Video, Anolis Entertainment 2005, Making Of 00:17; (Orig. *Dédalles*, Frankreich/Belgien 2003).

⁴⁷⁴ *Dédalles* (Frankreich/Belgien 2003), 00:27

⁴⁷⁵ Vgl. Miess, *Neue Monster*, S. 205.

⁴⁷⁶ Vgl. Ebenda S. 212.

⁴⁷⁷ Anm. Diese Hinweise werden im folgenden Unterpunkt eingehender behandelt.

⁴⁷⁸ *Dédalles* (Frankreich/Belgien 2003), 00:01

nach dem Geschlecht beinhaltet) den Kern des Films. Nicht umsonst benennt Manzor den Film nach Daedalus, dem Architekten, der nach der griechischen Mythologie das Labyrinth für Minotaurus, den Stiermenschen, entworfen hat. Auch die Wendeltreppe in Claudes Stiegenhaus ist ein geeignetes Element, um die Verworrenheit der inneren Psyche darzustellen.⁴⁷⁹

Interessant ist neben der Verwirrung durch die unterschiedlichen Darsteller, auch die Umsetzung der Transformation zwischen den Persönlichkeiten aus der griechischen Mythologie innerhalb von Claude. Sylvie Testud muss dabei durch ihr schauspielerisches Können, indem sie ihre Stimme, Mimik und Gestik verändert, den Zuschauern/innen vermitteln, dass es sich um völlig verschiedene Charaktere handelt. Hierbei verzichtete Manzor bewusst auf den Einsatz der Montage. Er wollte den Wandel von einer Identität in die andere an einem Stück zeigen, da es den Eindruck eines tatsächlich stattfindenden Wechsels und damit die Glaubwürdigkeit verstärken würde. Zwar wäre durch den Einsatz der Montage ein breiteres Spektrum der Gestaltung möglich, allerdings empfand er, dass die Montage durch ihre Tricks lügt und dadurch die Echtheit der Aufnahmen verfälschen würde. Denn nur Unmontiertes glauben die Augen der Zuschauer/innen wirklich.⁴⁸⁰

Allgemein beschäftigte sich René Manzor für seinen Film offensichtlich intensiv mit dem klinischen Störungsbild der MPS. So leidet Claude kurz vor der Verwandlung unter heftigen Kopfschmerzen und sie, wie auch Dr. Brennac, „verlieren häufig die Zeit“, leiden folglich an der charakteristischen Amnesie. Außerdem gibt es in diesem Film, im Gegensatz zu *Haute Tension*, eine Hauptfigur mit einer vergangenheitsbezogenen Erklärung für deren Taten. Wieder einmal wird von einem traumatischen Ereignis aus Kindheitstagen als Auslöser der Störung ausgegangen. Zwar sind hier nicht die „Klischees“ der körperlichen Züchtigung oder des sexuellen Missbrauchs der Auslöser, wie es der Film selbst beschreibt, sondern es geht um das Verlassenwerden von der Mutter.⁴⁸¹ Diese hängte ihr Kind im Keller immer dann an Ketten, wenn sie es zu sehr an ihre eigene Vergewaltigung erinnerte. Daher rührt auch der Bezug zu dem Minotaurus-Mythos, die ein Motiv für die Morde liefert. Brennac ist demnach kein motivloser Serienkiller, sondern seine Beweggründe werden ausführlich

⁴⁷⁹ *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 00:04

⁴⁸⁰ *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), Making Of 00:10

⁴⁸¹ *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 00:56

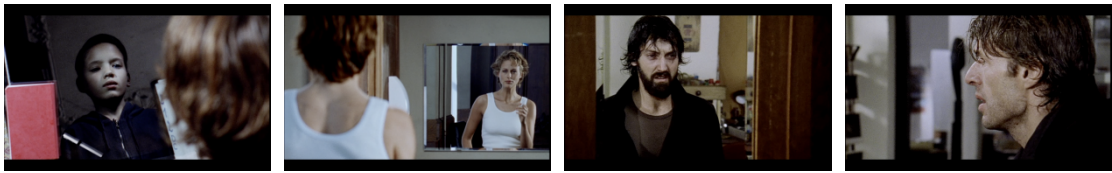
dargelegt. Er opfert seiner verstorbenen Mutter jedes Jahr sieben Frauen und sieben Männer gemäß der Minotaurus-Sage, wie sie der Film beschreibt. Wie in *Identity* spielt also auch hier die "böse" Mutter eine entscheidende Rolle für die Identitätsbildung der Figur. Daneben kommt in einem Gespräch von Dr. Freud mit Brennac auch wieder das Thema der verdrängten Ängste und Gefühle zur Sprache, wie dies schon häufig bei der Doppelgängerthematik auftauchte. Brennac spricht über das Trauma, als ob es ihn nicht betreffen würde, er gibt vor, all die Gefühle an das traumatische Erlebnis nur zu spielen, um Dr. Freud zu zeigen, wie leicht Claude jemanden manipulieren könne. Dies zeigt, wie sehr er das Verlassenwerden von der Mutter in sein Unbewusstes verdrängt hat, da er es als Claudes Problematik betrachtet und nicht als seine. Er sieht sich als eigenständige Person.⁴⁸²

Allgemein trifft in *Dédales* die Konzeption nach Wulff mit der Psychiatrie als Ort der Alltagssicherung und dem Arzt als dessen Bewahrer, zu. Dr. Freuds Ziel ist es, Brennac wieder zur einer Persönlichkeit durch Hypnose verschmelzen zu lassen und ihn somit wieder alltagsfähig zu machen. Er trifft die Entscheidung, dass diese Behandlungsform die beste für den Patienten sei und erhebt sich somit über ihn, indem er beschließt die übrigen Persönlichkeitsanteile aus der Psyche des Patienten auszulöschen.

Zudem kommt in Bezug auf die Identitätsbildung und die verschiedenen Alter-Persönlichkeiten gleich in mehrfacher Weise wieder das Requisit des Spiegels, beziehungsweise der Spiegelungen, zum Einsatz. Claude blickt diverse Male in den Spiegel und sieht jedes Mal das Bild des Anteils ihrer Psyche, der gerade die Macht über ihren Körper hat. Dementsprechend sieht sie, als sie gerade Ariadne ist, eine große, weibliche, blonde Frau im Spiegel und als Theseus die Macht über sie hat, ein kleines Kind. In diesem Moment dient der Spiegel als Bestätigung Claudes innerer Gefühlswelt. Im Gegensatz zu *Identity* ist sie über ihr anderes Spiegelbild nicht erschrocken, sondern sieht es als völlig gerechtfertigt an, denn die einzelnen Persönlichkeiten in Claude sind über ihre Situation aufgeklärt. Sie wissen, dass sie alle nur bestimmte Persönlichkeitsanteile Claudes vertreten. Anders verhält sich dies in Bezug auf die Persönlichkeiten, die durch andere Schauspieler verkörpert werden. Diese sind sich ihrer psychischen Störung nicht bewusst. Hier dient der Spiegel zur

⁴⁸² *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 00:56

Aufklärung des/der Zuschauers/in, indem er ihnen zeigt, dass es sich bei Brennac und dem Ermittler um dieselbe Person handelt.



(Abb.72 00:23:50'') (Abb.73 00:27:31'') (Abb.74 01:29:32'') (Abb.75 01:29:38'')

Brennac blickt in den Spiegel und sieht das Gesicht des Ermittlers. Ihm wurde durch den Personalausweis, indem seine wahre Identität steht, schlagartig klar, dass er der Mörder der ganzen Serie und somit zugleich auch der Patient in der Nervenheilanstalt und Opfer der Misshandlungen der Mutter darstellt. Ungläubig betrachtet er sein Spiegelbild. Der Spiegel zeigt ihm seine wahren Identität, sein Inneres, seine multiplen Persönlichkeiten.⁴⁸³ Er dient als Mittel der Erkenntnis jedoch auch, um die Abgründigkeit der menschlichen Seele sichtbar zu machen.

4.3.2.2 Nichts ist so, wie es scheint – die narrative Unzuverlässigkeit und ihre Anzeichen

In *Dédalles* gibt es im Wesentlichen zwei Erzählstränge. Zum einen jenen in der Psychiatrie, in welcher sich Claude befindet und zum zweiten eine Rückerzählung, die einige Tage kurz vor Claudes Verhaftung die Morde, sowie die Ermittlungen schildert. Hinzu kommen noch Backflashes in die Kindheit des Patienten, die durch schwarz-weiß Bilder markiert sind. Die beiden Haupterzählstränge werden aus einer internen Fokalisierung präsentiert, die von den Zuschauern/innen als eine externe angenommen wird. Es handelt sich hierbei um ein klassisches *misreporting*. Das Gezeigte, eine mordende Frau Claude (Sylvie Testud), sowie der Ermittler (Frédéric Diefenthal) wären aus einer neutralen Sicht so nicht vorhanden. Wäre es eine externe Fokalisierung müsste den Zuschauer/innen Dr. Brennac (Lambert Wilson) als Mörder und Ermittler zugleich gezeigt werden. Bei genauer Beobachtung könnte einem jedoch auffallen, dass die Geschichte aus einer persönlichen Sichtweise wiedergegeben wird, denn der Voice-over Erzähler zu Beginn des Films, entpuppt sich als die Stimme von Dr. Brennac, der von seinem Fall mit Claude erzählt und somit die unzuverlässige narrative Instanz bildet. Die endgültige Auflösung, dass Claude Brennac ist, geschieht allerdings erst nach 88

⁴⁸³ *Dédalles* (Frankreich/Belgien 2003), 01:29f

Minuten bei der Hypnose von Claude, als nach einem Flashback in das Kellergewölbe, die Nahaufnahme des Gesichts des zurückgelassenen Kindes nicht in das von Sylvie Testud übergeht, sondern in derselben Kadrierung jenes von Lambert Wilson zeigt.



(Abb.76 01:28:16'') (Abb.77 01:28:22'') (Abb.78 01:28:24'')

Verstärkt wird dieser Effekt auditiv durch eine Tonüberlappung, in welcher die kindliche Stimme mit dem “Nein“-Ruf in eine männliche Stimme überwechselt. Diese verleiht dem szenischen Zeitsprung Kontinuität. Nicht nur die Requisiten wie die Brille oder die Frisur verknüpfen die beiden Figuren miteinander, besonders dieselbe Mimik unterstreicht, dass Dr. Brennac das Kind aus dem Kellerverlies ist.

Das Publikum ist nun über den wahren Sachverhalt zweifelsfrei aufgeklärt und Sylvie Testud als Claude gibt es in der Form im weiteren Filmverlauf nicht mehr. In der Sequenz danach⁴⁸⁴ erfolgt dann der zweite Plot-twist, in welcher der/die Zuschauer/in zusätzlich erfährt, dass nicht nur Claude und Dr. Brennac dieselbe Person ist, sondern auch der Ermittler Mathias eine Persönlichkeit Dr. Brennacs verkörpert. Die Erzählung wechselt von der internen in eine externe Fokalisierung. Wie Sylvie Testud ist auch der Schauspieler des Ermittlers, Frédéric Diefenthal, ab diesem Zeitpunkt nicht mehr in Aktion, nur noch Lambert Wilson. Außerdem wird wieder einmal, wie bereits in *Haute Tension*, die Mordserie aus einer objektiven Perspektive den Zuschauern/innen vor Augen geführt, um den wahren Sachverhalt zu bestätigen. Dementsprechend sieht man nicht Claude, sondern Dr. Brennac, wie er den Fahrkartenkontrolleur, den Waffenverkäufer, sowie auch die Personen im Bus umbringt.⁴⁸⁵ Nach dieser rückblickenden, objektiven Sequenz erscheint eine Einstellung mit dem Phantombild, sowie dem Bild der Überwachungskamera aus dem Waffengeschäft.

⁴⁸⁴ Anm. Die Sequenz wurde bereits im vorherigen Unterpunkt beschrieben. Der Ermittler und Dr. Brennac werden durch den Spiegel als dieselbe Person entlarvt.

⁴⁸⁵ *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 01:29f



(Abb.79 00:05:37'') (Abb.80 01:29:41'') (Abb.81 01:29:42'') (Abb.82 01:29:45'')

Wieder einmal kommt der Überwachungskamera ohne steuerndes Subjekt eine wichtige Funktion zu. Allerdings ist es hier kein Instrument zur Aufdeckung der wahren Identität wie es bei *Haute Tension* der Fall war, denn das Bild ist sehr unscharf und das Gesicht der Person daher schwer zu erkennen. Die Kamera als objektives Instrument versagt hier, denn die Aufnahme besitzen die Polizisten bereits sehr früh im ersten Teil des Films für ihre Beweisanalyse, jedoch können sie daraus allein nicht erkennen, um wen es sich handelt. Erst das Phantombild, welches durch die Erinnerung von Zeugenaussagen zustande gekommen ist, bringt Klarheit. Der Film könnte dadurch implizieren, dass Erinnerungen mehr zur Formierung einer Identität und was sie auszeichnet beisteuern können, als manch offensichtlichere Beweise. Manchmal macht eben nicht die Objektivität (die Überwachungskamera als Metapher) die Identität eines Menschen aus, sondern erst das Subjektive. Zwar wurde durch das Phantombild und den Personalausweis aufgedeckt, dass der Täter das Gesicht von Dr. Brennac hat, jedoch verweisen auch die zuvor gezeigten subjektiven Bilder auf einen Teil seiner Identität. Zwar ist „eine fundamentale Alltagsannahme [...] die der Einheit von Körper und Person. [...] Alle Spuren zur Person führen über den Körper.“⁴⁸⁶ Die Filmkunst besitzt jedoch den Freiraum diese Ansicht außer Kraft zu setzen und kann „personale Identität im Film als Puzzle [inszenieren]: Person und Körper sind zwei Größen, die sich relativ frei koordinieren lassen.“⁴⁸⁷ Genau dies setzt *Dédale* ein, indem er der Identität von Dr. Brennac zwei weitere Körper zu Teil werden lässt.

Gleichzeitig ist das Bild der Überwachungskamera aus dem Waffengeschäft bei genauer Betrachtung auch einer der versteckten Hinweise auf die Unzuverlässigkeit der Erzählung, von denen es im Film mehrere gibt. Das Bild der Überwachungskamera zeigt eine viel größere Gestalt als jene von Sylvie Testud. Dem Zuschauer wurde jedoch durch die zuvor gezeigten, subjektiven Bilder impliziert, dass es sich bei der Person in

⁴⁸⁶ Wulff, Hans J., „Attribution, Konsistenz, Charakter. Probleme der Wahrnehmung abgebildeter Personen“, *montage-av. Figur und Perspektive (1)* 15.02.2006, http://www.montage-av.de/a_2006_2_15.html, 30.04.2012.

⁴⁸⁷ Ebenda

dem Waffenladen, um die weibliche Claude handeln muss, so dass ihnen der Unterschied nicht auffällt. Wie gesagt gibt es eine Fülle an Hinweisen, die darauf aufmerksam machen könnten, dass es sich bei Claude und Brennac, sowie dem Ermittler um dieselbe Person handelt. So ist Claude zum Beispiel in der Psychiatrie bei den Männern untergebracht, außerdem soll sie sich unter anderem als Doktor (Verweis auf Dr. Brennac) ausgeben und den anderen Patienten Ratschläge erteilen. Daneben ist bei wiederholtem Sichten des Films auffällig, dass wenn Dr. Brennac und Claude in räumlicher Nähe zueinander sind und kommunizieren, sämtliche außen stehende Personen nur auf Brennac reagieren, Claude für sie jedoch unsichtbar ist. In Kapitel 3.4.2 wurde erklärt, dass außen stehenden fiktiven Figuren eine Art Zeugenfunktion zukommt. Das Psychiatriepersonal ist über das Verhalten von Dr. Brennac (der aus objektiver Betrachtung Selbstgespräche führt) nicht verwundert, da es über seinen psychischen Zustand Bescheid weiß. Der Eindruck der Zuschauer/innen zwei real existierende Personen vor sich zu haben, wird durch dieses angemessene Verhalten des Personals verstärkt und sie halten an dieser Auffassung bis zum plot-twist fest. Erst danach wird klar, warum sich Dr. Freud immer nur an Dr. Brennac gewandt hat und seine Meinung wissen wollte, die von Claude, da sie fiktiv ist, ihn jedoch nie interessierte. Ein gutes Beispiel dafür, dass manche Szenen mit dem Hintergrundwissen ganz anders zu deuten sind als zuerst angenommen, ist als Dr. Brennac im Garten der Psychiatrie Claude beim Schachspielen beobachtet. Die Kamera zeigt Claude, danach Brennac, wie er in ihre Richtung blickt. Ein Pfleger tritt zu Brennac und fragt: „Wen beobachten Sie, Doktor?“⁴⁸⁸ Ein Hinweis darauf, dass der Pfleger Claude nicht sieht. Auf die Frage, ob Claude immer für sich alleine sei, antwortet der Pfleger, dass sie manchmal konsultiert werde und sie dann alle „Doktor“ nennen müssten.⁴⁸⁹ Eine Anspielung auf Brennacs eigenen Dokortitel und dass er und Claude dieselben sind. Solche Anzeichen tauchen im Laufe des Films immer wieder auf. Es ist nicht so, dass das Publikum das nicht bemerkt, es weiß es nur nicht richtig zu deuten. „Er weiß, dass ihm Indizien nahe gelegt werden, an die er glauben soll. Er weiß es und lässt sich trotzdem ein.“⁴⁹⁰ Zum Beispiel meint Dr. Brennac, kurz nachdem Claude in seinem

⁴⁸⁸ *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 00:14

⁴⁸⁹ *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 00:14f

⁴⁹⁰ Wulff, Hans J., „Hast du mich vergessen? Falsche Fährten als Spiel mit dem Zuschauer“, *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hg. Fabienne Liptay/Yvonne Wolf, München: edition text + kritik 2005, S.147-153; hier S. 153.

Therapiezimmer erschienen ist, dass er sie nicht hat hineinkommen hören und dass er wohl die Zeit vergessen hat.⁴⁹¹ Brennac hatte in Wirklichkeit wohl einen Blackout und nur deswegen konnte seine zweite Persönlichkeit, Claude, so plötzlich auftauchen. Außerdem hat er in einer anderen Szene plötzlich Zigaretten in seiner Jackentasche,⁴⁹² obwohl er Nichtraucher ist und eigentlich nur die Persönlichkeit der Ariadne raucht, sowie er immer öfter die Würfel über Entscheidungen bestimmen lässt,⁴⁹³ was eigentlich Claudes Angewohnheit ist. Außerdem kann ein Zeuge, der überlebt hat, nicht entscheiden, ob der Täter ein Mann mit einer Frauenstimme war oder eine Frau mit einer Männerstimme,⁴⁹⁴ was wiederum auf die Verwirrung der Geschlechtsidentität des Protagonisten hinweist. Auch in Bezug auf den Ermittler gibt es Zeichen, dass auch er nur eine weitere imaginäre Persönlichkeit verkörpert. Denn nur deswegen kann er die Mordserie mit all ihren Hintergründen und der Minotaurus-Sage so zügig und logisch aufklären, da er sie in Wirklichkeit begangen hat. René Manzor hat bei diesem Film sehr darauf geachtet, dass bei einer rückblickenden Rekapitulation des Films alle Schlüsselszenen plausibel erscheinen und kein Widerspruch entsteht.

Allgemein handelt es sich bei *Dédales* wieder einmal, um es mit Britta Hartmanns Worten zu beschreiben, um eine „rückwirkende Überraschungsgeschichte“.⁴⁹⁵ Damit dies gelingt, muss durch filmischtechnische Methoden – auch um die Anzeichen der Unzuverlässigkeit auszumerzen - das Vertrauen der Rezipienten über die Echtheit des Gezeigten gefördert werden. Unter 3.4.2 dargelegt, verstärken Einstellungen in denen beide Figuren nebeneinander erscheinen oder indem sie in Interaktion mit anderen Figuren treten, den Echtheitseffekt. So sind Dr. Brennac und Claude, wenn sie alleine sind, häufig nebeneinander innerhalb einer Einstellung zu sehen. Dazu interagiert die Figur der Claude, wenn Dr. Brennac nicht anwesend ist, mit anderen fiktiven Figuren, vor allem mit anderen Patienten, allerdings nur in der Funktion des Doktors. Dies funktioniert nur, da es sich um eine interne Fokalisierung handelt, aus einer externen würde der Schauspieler Lambert Wilson zu sehen sein, wie er zum Beispiel den anderen Patienten Ratschläge erteilt.

⁴⁹¹ *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 00:22

⁴⁹² *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 00:36

⁴⁹³ *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 00:37

⁴⁹⁴ *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 00:42

⁴⁹⁵ Hartmann, „Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten Falscher Fährten im Film“, S. 47.



(Abb.83 00:25:40'') (Abb.84 01:06:31)

Diese Methoden bestärken die Zuseher/innen in ihrer Annahme zwei eigenständige Existenzen vor sich zu haben, sie vertrauen den Bildern. Je besser dies einem Film gelingt, desto höher ist das Entsetzen des Publikums über die erfolgreiche Täuschung. Denn Filme dieser Art „[führen] uns unsere grundsätzliche Manipulierbarkeit vor.“⁴⁹⁶

Der Film klärt die Zuschauer im letzten Teil über den wahren Sachverhalt auf, er liefert ihnen ein klares Bezugssystem, im Gegensatz zu *Lost Highway*, lässt keine Spekulationen zu und beseitigt mit der Auflösung alle Zweifel restlos. Dies geschieht in mehrfacher Weise: So setzt während des Abspanns noch einmal eine Art Überwachungskamera ein. Während die subjektlose Kamera im Waffengeschäft als wahrheitsaufdeckendes Instrument versagt hat, zeigen die Aufnahmen aus dem Behandlungsraum in der Psychiatrie hingegen den Zuschauern/innen den wahren Sachverhalt erneut: Brennac ist alleine im Behandlungszimmer, ohne Claude, und führt Selbstgespräche.⁴⁹⁷ Der Film gesteht der Kamera doch noch einen Objektivitätsanspruch zu, die die Wahrheit, sowie die psychische Störung aufzudecken vermag. Er unterscheidet somit eindeutig zwischen einer subjektiven (Filmbilder) und einer objektiven (Bilder der Überwachungskamera) Wiedergabe und betont wieder einmal „wie sehr das Bildvertrauen trügen kann, solange man nicht weiß, wessen Wahrnehmung hier fokalisiert ist.“⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Hartmann, „Von der Macht erster Eindrücke“, S. 168.

⁴⁹⁷ *Dédales* (Frankreich/Belgien 2003), 01:31

⁴⁹⁸ Poppe, „Wahrnehmungskrisen“, S. 73.

5. Conclusio

„Seit den Anfängen des Films gehören die Darstellung, die Verzerrung und die Ausbeutung psychischer Phänomene zu seinem besonderen Gegenstand.“⁴⁹⁹ Nur dem Medium Film ist es möglich psychische Prozesse audiovisuell sichtbar und erlebbar zu machen. Die klinischen Definitionen vermitteln die Störungsbilder analytisch-rational. Der Film hat einen eigenen Zugang zu diesen Phänomenen gefunden, in dem er nicht allein die Störung betrachtet, sondern diese in einen gesellschaftlichen Kontext zu stellen vermag. Er kann die Andersartigkeit, sowie die Ausgrenzung psychisch Kranker aus dem Alltag verdeutlichen. Die „Pathologie“ der gespaltenen Persönlichkeit eignet sich daher besonders gut, um dieses versteckte psychische Innere im Film zum Ausdruck zu bringen, denn der psychisch „Kranke“ „erscheint dann als einer, der Einblicke hat, die dem „Normalen“ nicht zugänglich sind.“⁵⁰⁰ Er verkörpert dabei das, was sich der „normale“ Mensch nicht mehr eingesteht: andersartig zu sein. Insbesondere die „Ausbeutung psychischer Phänomene“ ist in Bezug auf die MPS beachtenswert. Diese Störung liefert dem Film ein ungewöhnlich breites Spektrum in der filmischen Inszenierung, wie der Bildsprache, dem Ton, in der Figurenkonstellation, sowie auch in der dramaturgischen Ausarbeitung.

Gleichzeitig kritisieren Psychologen und Psychiater die stereotype Wiedergabe psychisch Kranker im Film und postulieren, dass diese zu einem negativen Bild in der Gesellschaft beitragen würde.⁵⁰¹ Dabei muss sich immer vor Augen gehalten werden, dass der Film kein Abbild der Wirklichkeit darstellt, sondern seinen eigenen Regeln, in der stilistischen wie auch inhaltlichen Umsetzung, folgt. Hans J. Wulff vertritt zur Stigmatisierung psychisch Kranker durch den Film eine andere Auffassung:

„Bei genauerem Hinsehen zeigt sich nämlich eine grundsätzliche Ungleichzeitigkeit von psychiatrischer Forschung und filmischer Verarbeitung der neuen Gesichtspunkte in Anamnese und Therapie einer psychischen Erkrankung. Es dauert in der Regel Jahrzehnte, bis ein

⁴⁹⁹ Kupko, Stephan/ Claus Gottschall, „Psychiatrie im Film“, *Psychologie heute* 3/6, 1976, S. 13, zit. n. Wulff, Hans J., *Psychiatrie im Film 8. Resümee: Metaphern, Normalitäten, Realitäten*, <http://www.derwulff.de/1-4-8 1985>, 15.03.2012.

⁵⁰⁰ Wulff, Hans J., *Psychiatrie im Film 8. Resümee: Metaphern, Normalitäten, Realitäten*, <http://www.derwulff.de/1-4-8 1985>, 15.03.2012.

⁵⁰¹ Grunst, Stephan, *Spielfilme über psychisch Kranke. Drama Light oder Medium der Entstigmatisierung*, Norderstedt: Books on demand 2009, S. 2.

wissenschaftlicher Auffassungswandel so weit popularisiert worden ist, da[ß] er in Filmen verwendet werden kann.“⁵⁰²

Da der Film auch immer wieder als Spiegel der Gesellschaft beschrieben wird, rückt die wahrheitsgetreue Darstellung von Fachwissen in den Hintergrund. Vielmehr sind die Filme „Indizien dafür, welches Wissen aus Psychiatrie und Psychoanalyse zum Allgemeingut geworden ist.“⁵⁰³ Dies in Bildern darzustellen, stellt folglich das größere Bestreben dar.

Im ersten Abschnitt dieser Arbeit wurde ein Einblick in das weite und komplexe Feld der multiplen Persönlichkeitsstörung gegeben und gezeigt, dass das Interesse an ihr nicht neu ist, da sich vor allem die Literatur mit der Doppelgängerthematik und die Psychologie im 19. Jhd. verstärkt damit auseinandersetzten. Eine immer wieder verwendete These für das Entstehen eines Doppelgängers, sowie der MPS, sind unterdrückte, verdrängte Gefühle und Ängste oder ein von der Gesellschaft nicht akzeptierter Lebensinhalt. Die Selbstverdopplung im Film beinhaltet demnach etwas Unheimliches und Ungewohntes, da sie Eigenschaften der Filmfigur ans Licht bringt, die nicht Teil der gesitteten Welt sein dürfen: Der Panzer, unser Charakter, der versteckt, was wir wirklich sind.⁵⁰⁴ Der Film kann mit dieser Störung die gewöhnliche Täter-Opfer Konstellation revolutionieren, indem er beide in einer Figur verschmelzen lässt. Der Feind lebt im eigenen Körper und weiter noch, sogar in der eigenen Seele. Daher verwenden Filmgenres, wie der Psychothriller und der Horrorfilm die Thematik der MPS gerne und lassen „brave Bürger“ durch ihre zweite Persönlichkeit zu böartigen Killern mutieren. „Die Normalität der Handelnden und des Handelns erweist sich als stillschweigende Grenze, die jederzeit überschritten werden kann.“⁵⁰⁵ Der Wahnsinn kann also überall und jederzeit unbemerkt eintreten.

War in den Filmen der Stummfilmära (*Der Student von Prag*, 1913) oder in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts (*Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, 1931) vor allem noch

⁵⁰² Wulff, Hans J., *Psychiatrie im Film 8. Resümee: Metaphern, Normalitäten, Realitäten*, <http://www.derwulff.de/1-4-8> 1985, 29.04.2012.

⁵⁰³ Wulff, Hans J., *Psychiatrie und psychische Krankheit als Themen des Films. Eine annotierte Bibliographie*, <http://www.uni-kiel.de/medien/berpsy1.html> 26.02.2000, 25.04.2012.

⁵⁰⁴ Siehe Zitat aus 1. Einleitung

⁵⁰⁵ Wulff, Hans J., *Psychiatrie und psychische Krankheit als Themen des Films. Eine annotierte Bibliographie*, <http://www.uni-kiel.de/medien/berpsy1.html> 26.02.2000, 25.04.2012.

der Doppelgänger das zentrale Motiv, kristallisierte sich in Filmen der jüngeren Vergangenheit, in Bezug auf die vorliegende Arbeit vor allem der 1990er Jahre und des 21. Jahrhunderts, immer mehr eine psychopathologische Erklärung, in Form einer dissoziativen Identitätsstörung, als Leitthema heraus.

Filme, die psychische Störungen, wie die MPS, behandeln, benutzen diese jedoch nicht nur für ihre eigenen filmimmanenten Zwecke, sondern „[e]twas sprachlich oder filmisch darzustellen heißt auch, es anderen erschließbar zu machen.“⁵⁰⁶ So können sie einerseits Vorurteile bestätigen, andererseits jedoch die Krankheit oder den Wahnsinn auch als eine Art Lösungsversuch der Filmfiguren aus deren Ausweglosigkeit präsentieren.

In den hier behandelten Filmen werden alle Hauptprotagonisten/innen zum/zur Mörder/in. Dabei spielt ein Vergangenheitsbezug oder dessen Fehlen für das Empathieempfinden des Zuschauers eine enorme Rolle. Inwieweit er/sie den Protagonisten/in als Monster abwertet oder sogar Mitleid empfindet, hängt davon ab, ob es für die Taten Erklärungsmodelle gibt. Das Warum wird in Filmen aus diesem Genre gerne mit verdrängten Kindheitserlebnissen begründet.⁵⁰⁷ Er/Sie ist dann nicht nur Täter/in und Mörder/in, sondern zugleich Opfer. „In solchen Geschichten ist der psychisch Kranke nicht mehr monströses Objekt, das andere und den Alltag gefährdet. Vielmehr gefährden andere und der Alltag das Subjekt, das mit psychischer Krankheit den anderen zu begegnen versucht.“⁵⁰⁸ Demnach trägt der Alltag erst zur Situation der Filmfiguren bei, da es ihm nicht mehr möglich ist, diese in ihren Bedürfnissen zufrieden zu stellen. Filme dieser Art erzählen demnach nicht einfach nur die Geschichte psychisch gestörter Mörder/innen, sondern sie schildern gleichzeitig den Versuch aus den kontrollierten Strukturen des Alltags auszubrechen.

Indem den Zuschauern Opfer und Täter in einer Person präsentiert wird, verspüren sie ambivalente Gefühle von Ablehnung, Hass und gleichzeitig Mitleid oder sogar Empathie für die Figur. Dies lässt Filme dieser Art ganz nah an die Gefühlswelt des Publikums heranrücken. Es zeigt ihnen, wie schmal der Grat zwischen Grauen und Elend in einer Person sein kann. Eine klare Trennung in Gut und Böse wird durch Filme mit multiplen Persönlichkeiten aufgehoben und erschüttert das stereotype Weltbild des

⁵⁰⁶ Wulff, Hans J., *Psychiatrie und psychische Krankheit als Themen des Films. Eine annotierte Bibliographie*, <http://www.uni-kiel.de/medien/berpsy1.html> 26.02.2000, 25.04.2012.

⁵⁰⁷ Ebenda

⁵⁰⁸ Ebenda

Filmschauenden. Denn die dunklen Winkel der Psyche mit ihren Geheimnissen können schockierender sein, als real dargestellte Monster ohne Bezug zur eigenen Person. Filme, in denen ein Persönlichkeitsanteil zum Täter wird, erzeugen daher Unbehagen, indem sie visualisieren, dass das Unbewusste für das Bewusstsein Überraschungen bereit halten kann, von denen es nichts ahnte. Denn die verdrängten Teile des Bewusstseins können sich neben dem Wahnsinn auch in Mord und Gewalt äußern, wodurch eine neue Form des psychopathischen Täters entsteht. Das unbehagliche Gefühl, welches den hier behandelten Filmen anhaftet, kann mit Freuds Ansicht des „Unheimliche[n] [als] jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“⁵⁰⁹ gut auf den Punkt gebracht werden. Filme mit MPS beziehen sich in ihrer Darstellung auf Vertrautes, das im eigenen Ich durch Verdrängung fremd wurde und symbolisieren dies, indem sie ihm eine eigene physische Gestalt zu Teil werden lassen.

Eine Gemeinsamkeit aller hier analysierten Filme, auch wenn sie sich in einigen Gestaltungsmitteln unterscheiden, ist, dass sie die DIS für die gezielte Irreführung des Publikums einsetzen. Das Überraschungsmoment, sowie die Spannung stehen bei diesen Filmen mit der psychischen „Krankheit“ in Verbindung und bauen sogar auf ihr auf. So ist die überraschende Auflösung am Ende meist die psychische Krankheit MPS. Der aus dem Moment resultierende Aha-Effekt der Zuschauer/innen gelingt nur durch falsche Annahmen, die durch ein unzuverlässiges Erzählen geschaffen werden. Dieses gründet darauf, dass das ganze Filmgeschehen aus der Erlebnisperspektive der multipel gespaltenen Protagonisten geschildert wird, die als solche jedoch nicht zu erkennen ist. Die identitätsgestörten Persönlichkeiten werden zu Fokalisatorfiguren.

Am Ende der Filme erhält das Publikum bei *Identity*, *Haute Tension* und *Dédalles* ein stabiles äußeres Bezugssystem und kann klar zwischen objektiver und subjektiver Perspektive unterscheiden. Eine derartige Entscheidbarkeit ist bei *Lost Highway* nicht gegeben. Hier verschwimmen Subjektivität mit Objektivität, Illusion und filmische Realität, sowie zuverlässiges Erzählen mit unzuverlässigem. „Unzuverlässigkeit schlägt hier in «Unentscheidbarkeit» um.“⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Freud, *Das Unheimliche*, S. 46.

⁵¹⁰ Schweinitz, Jörg, „Seminar: Auf falscher Fährte – Unzuverlässiges Erzählen im Film“, http://www.film.uzh.ch/lehre/lehrveranstaltungen/2007_HS/hs_faehrte.html 2009, 10.04.2012.

Die Feststellungen zur narrativen Unzuverlässigkeit sind auch in Bezug auf die Gestaltung der Filmfiguren essentiell, denn wie Jörg Schweinitz feststellte, werden „Figuren [...] stets *im Kontext einer konkreten Erzählperspektive* narrativ konstruiert.“⁵¹¹ Wie das Publikum einer Figur gegenübertritt und über sie urteilt, hängt stark von der Perspektive ab, aus der sie präsentiert wird und was diese den Zuschauern über sie verrät.

Um falsche Fährten zu setzen, verwenden die Filme, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, für die Darstellung der unterschiedlichen Alter-Persönlichkeiten verschiedene Schauspieler, die sowohl in Geschlecht, Alter und Attitüde variieren und somit die Verwirrung des Zuschauers verstärken. Gerade diese Gegensätzlichkeit in der Erscheinungsform ist notwendig, um die Identitätsflucht der Filmfiguren zu verdeutlichen. Zwar erschafft sich der/die Protagonist/in in den hier analysierten Filmbeispielen keinen Doppelgänger im herkömmlichen Sinn, der sich durch ein gleiches Äußeres auszeichnet. Doch ist die Motivation, die hinter der Erschaffung der Alter-Persönlichkeiten, sowie des Doppelgängers steckt, dieselbe. Sie erschaffen Personen, die sie nicht sein dürfen, ganz im Inneren jedoch sein wollen. So kann das Alter-Ego jünger, schöner und begehrensweiser sein wie in *Lost Highway* oder vom anderen Geschlecht, um die homosexuelle Neigung zum Ausdruck zu bringen, wie in *Haute Tension* oder sich zurück in eine kindliche Figur flüchten, *Identity* und *Dédales*, um damit Zeiten wach zu halten, die an das verdrängte Trauma erinnern, das sie zu einer multiplen Persönlichkeit werden ließ. Allen Charakteren ist gemein, dass sie sich für das was ihnen widerfahren ist, sei es Misshandlung (*Identity*, *Dédales*) oder sexuelle Ablehnung (*Lost Highway*, *Haute Tension*), rächen, indem sie morden.

Die multiple Persönlichkeitsstörung erlaubt dem Film eine gewisse Art der Rechtfertigung für die schlimmen Taten der Figuren. Die psychische Störung wird kriminalisiert. Die Figuren werden über ihre Persönlichkeiten und was sie getan haben im Großen und Ganzen unwissend dargestellt und ihnen wird eine psychopathologische Störung zugeschrieben. Somit taucht immer wieder, ob explizit ausgesprochen, wie in *Identity* oder *Dédales* oder nur subtil angedeutet, die Frage nach der Schuldfähigkeit solcher Charaktere auf. Der Film hat in der multiplen Persönlichkeitsstörung ein Mittel

⁵¹¹ Schweinitz, Jörg, „Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe“, *montage-av* 16.01.2007, http://www.montage-av.de/a_2007_1_16.html, 27.04.2012.

gefunden, um eine neue Art des Killers zu erschaffen. Einer, dessen zwiegespaltenes Handeln zuerst kein Motiv erkennen lässt und ihn folglich als grausame, unberechenbare, grundlos mordende Bestie darstellt. Allerdings macht eine psychische Störung, wie die multiple Persönlichkeit, aus dem/der Schuldigen gleichzeitig auch eine neue Variante des Opfers.

Allgemein stellte sich bei der Analyse dieses Themas heraus, dass sich die hier behandelten Filme, trotz genreimmanenter Regeln, an der klinischen Definition der multiplen Persönlichkeitsstörung orientieren. Manche Regisseure befassten sich eingehender als andere mit dem Phänomen und versuchten sogar, real diagnostizierte Symptome, wie Amnesie oder Kopfschmerzen, einzubauen.

Allerdings ist es, wie bereits erwähnt, auch nicht Ziel der Filme wahrheitsgetreue Abbilder der psychopathologischen Störung zu liefern, da sie den filmischen Reiz minimieren können. Daher gab es auch diverse Abweichungen zu den klinischen Standpunkten. Diese Veränderungen von psychologischen Sichtweisen sind möglich, da diese Störung bis heute nicht völlig entschlüsselt, die Existenz nicht zweifelsfrei bewiesen wurde und es für Ursachen und Symptome keine allgemeingültige durchwegs zuverlässige Definition gibt.

Dies ermöglicht den Regisseuren ihre Filme über eine multiple Persönlichkeit visuell, akustisch, sowie dramaturgisch individuell zu gestalten. Durch eine subjektiv geprägte Kamera, die Montage, die verschiedene mentale Ebenen verbinden kann, dem Ton, der das Unheimliche dieser Störung hervorhebt und vor allem durch die unzuverlässige Narration wird die multiple Persönlichkeitsstörung dem Publikum nicht nur inhaltlich verständlich, sondern die Gefühlssituation der Filmfiguren, die auf der verzweifelten Suche nach ihrer wahren Identität sind, wird für die Zuschauer durch diese filmtechnischen Verfahren zu einem Akt des Miterlebens.

6. Literaturverzeichnis

- Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2003.
- Ballhausen, Thomas/Günter Krenn/ Lydia Marinelli (Hg.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Wien: filmarchiv austria 2006.
- Barck, Karlheinz/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1992.
- Baumann, Hans D., *Horror. Die Lust am Grauen*, Weinheim/Basel: Beltz 1989.
- Bär, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Hg. Alberto Martino, 84 Bde., Amsterdam/New York: Rodopi 2005.
- Bergengruen, Maximilian, *Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthal's literarische Epistemologie des ›Nicht-mehr-Ich‹*, Hg. Gerhard Neumann/Günter Schnitzler, 174 Bde., Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach 2010.
- Blaser, Patric/Andrea B. Braidt/Anton Fuxjäger/Brigitte Mayr (Hg.), *Falsche Fährten in Film und Fernsehen*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2007.
- Bleuler, Eugen, *Lehrbuch der Psychiatrie*, Berlin/Heidelberg/New York: Springer¹⁵1983.
- Borch-Jacobsen, Mikkel, *Anna O. zum Gedächtnis. Eine hundertjährige Irreführung*, München: Fink 1997; (Orig. *Souvenirs d'Anna O. Une mystification centenaire*, Paris: Aubier 1995).
- Brentzel, Marianne, *Anna O. Bertha Pappenheim. Biographie*, Göttingen: Wallstein 2002.
- Clover, Carol J., *Men, Woman, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press 1992.
- Derry, Charles, *Dark dreams 2.0. A psychological history of the modern horror film from the 1950s to the 21st century*, Jefferson: Mcfarland & Co Inc. 2009.
- Donlon, Helen (Hg.), *David Lynch. Talking*, Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf¹2007.
- Donnenberg, Wilbirg/Astrid Ofner, *Frauen und Wahnsinn im Film*, Wien: Sixpack Film 1998.
- Eckhardt-Henn, Annegret, *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Theorie, Symptomatik, Therapie*, Stuttgart: Schattauer 2004.
- Ehrenspreck, Yvonne/ Burhard Schäffer (Hg.), *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*, Opladen: Leske + Budrich 2003.
- Ellenberger, Henri F., *Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler, Jung*, Zürich: Diogenes³ 2005; (Orig. *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York: Basic Books Inc. 1970).
- Faulstrich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink²2008.
- Fellner, Markus, *Psycho Movies. Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm*, Bielefeld: transcript 2006.

- Fiedler, Peter, *Dissoziative Störungen und Konversion*, Weinheim: Psychologie Verlags Union 1999.
- Fischer, Heinz-Dietrich (Hg.), *Medizin-Publizistik. Prämissen, Praktiken, Problem*, Frankfurt: Peter Lang 1990.
- Foucault, Michel, *Psychologie und Geisteskrankheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, (Orig. *Maladie mentale et Psychologie*, Paris: Presses Universitaires de France 1954).
- Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969; (Orig. *Histoire de la folie*, Paris: Librairie Plon 1961).
- Freud, Sigmund, *Das Unheimliche. Ausätze zur Literatur*, Hg. Klaus Wagenbach, Bd. 4, Frankfurt: Fischer Doppelpunkt 1963.
- Fröhlich, Margrit/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius (Hg.), *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*, Marburg:Schüren 2006.
- Gahleitner, Silke Birgitta/Hans-Joachim Lenz (Hg.), *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven*, Weinheim/München:Juventa 2007.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Werke*, Hg. Erich Trunz, Bd.8, Hamburg: C.H. Beck¹³1994.
- Golde, Inga, *Der Blick in den Psychopathen. Struktur und Wandel im Hollywood-Psychothriller*, Kiel: Ludwig 2002.
- Grunst, Stephan, *Spielfilme über psychisch Kranke. Drama Light oder Medium der Entstigmatisierung*, Norderstedt: Books on demand 2009.
- Hacking, Ian, *Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne*, München Wien: Carl Hanser 1996; (*Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton: University Press 1995).
- Hacking, Ian, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Science of Memory*, Princeton: Princeton University Press 1995.
- Heinrichs, Sonja, *Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers*, Hg. Michael Gissenwehrer/Jürgen Schläder, 18 Bde., München: Herbert Utz 2011.
- Helbig, Jörg (Hg.) „Camera doesn't lie“: *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, Trier: WVT 2006.
- Herget, Sven, *Spiegelbilder. Das Doppelgängermotiv im Film*, Marburg: Schüren 2009.
- Herpertz-Dahlmann Beate/Franz Resch/Michael Schulte-Markwort/Andreas Warnke (Hg.), *Entwicklungspsychiatrie. Biopsychologische Grundlagen und die Entwicklung psychischer Störungen*, Stuttgart: Schattauer²2008.
- von Hofmannsthal, Hugo, *Andreas*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1992.
- Holzinger, Brigitte, *Der luzide Traum. Phänomenologie und Physiologie*, Wien:WUV-Univ.-Verl.²1997.
- Huber, Michaela, *Multiple Persönlichkeit. Seelische Zersplitterung nach Gewalt*, Paderborn: Junfermann 2010.

- Huber, Michaela, *Trauma und die Folgen. Trauma und Traumabehandlung Teil 1*, Paderborn: Junfermann⁴2009.
- Jahrhaus, Oliver/ Stefan Neuhaus (Hg.) *Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2005.
- Jaspers, Kristina/Wolf Unterberger (Hg.), *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin: Bertz+Fischer 2006.
- Jung, Carl G., *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Hg. Lilly Jung-Merker/ Dr.phil. Elisabeth Rüb, Bd. 9/I, Olten: Walter-Verlag 1976.
- Kammler, Clemens/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008.
- Karloff, Dave J./ Hermann Papatschy/ Walter Pieringer/Brigitte Verlic (Hg.), *Aufbruch ins Innere. 40 Jahre integratives Seminar Psychotherapie in Bad Gleichenberg*, Berlin: Pro Business¹2009.
- Kaufmann, Anette, *Angst, Wahn, Mord. Von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten*, Münster: Rasch und Röhrin²1990.
- Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre, *David Lynch. Einführung in deine Filme und Filmästhetik*, München: Wilhelm Fink 2011.
- Kaul, Susanne/Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies (Hg.), *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik*, Bielefeld: transcript 2009.
- Kernberg, Otto F./ Birger Dulz/ Ulrich Sachsse *Handbuch der Borderline-Störungen*, Stuttgart/New York: Schattauer 2000.
- Kittler, Friedrich, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993.
- Krause, Marcus/ Nicolas Pethes (Hg.), *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Krützen, Michaela, *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*, Tübingen: pagina 2010.
- Kunsthallen Brandts Klaedefabrik (Hg.), *Shadow play*, Heidelberg: Kehrer 2005.
- Liptay, Fabienne/Yvonne Wolf (Hg.) *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München: edition text + kritik 2005.
- Mayer, Mathias, *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993.
- Meteling, Arno, *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript 2006.
- Metz, Christian, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus 2000.
- Miess, Julie, *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*, Hg. Anne-Kathrin Reulecke/Ulrike Vedder, 56 Bde. Köln Weimar Wien: Böhlau 2010.
- Mikunda, Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV 2002.

- Moldzio, Andrea, *Schizophrenie – eine philosophische Erkrankung?*, Würzburg: Königshausen&Neumann 2004.
- Morschitzky, Hans, *Somatoforme Störungen. Diagnostik, Konzepte und Therapie bei Körpersymptomen ohne Organbefund*, Wien: Springer ² 2007.
- Möller, Heidi/Stephan Doering (Hg.), *Batman und andere himmlische Kreaturen. Nochmal 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen*, Berlin Heidelberg: SpringerMedizin 2010.
- Pabst, Eckhard (Hg.), *A strange world. Das Universum des David Lynch*, Kiel: Ludwig 1999.
- Papadopoulos, Renos K., *Carl Gustav Jung. Critical assessments*, London: Routledge 1992.
- Pritz, Alfred, *Einhundert Meisterwerke der Psychotherapie. Ein Literaturführer*, Wien: Springer 2008.
- Pupato Katharina, *Die Darstellung psychischer Störungen im Film. Mit einem Beitrag zur Verwahrlosung im Kindes- und Jugendalter und einem Katalog ausgewählter Filme zur Psychopathologie des Kindes-, Jugend- und Erwachsenenalters*, Bern: Lang 2002.
- Reck, Hans Ulrich (Hg.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie*, Hg. Hans Ulrich Reck, Wien New York: Springer 1996.
- Regener, Susanne, *Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript 2010.
- Reichel, Peter (Hg.), *Studien zur Dramaturgie: Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*, Tübingen: Narr 2000.
- Ritter, Daniel Patrick, *Über Männer und Schatten. Doppelgänger im Film*, Wien: Sonnberg 2009.
- Sachsse, Ulrich, *Traumazentrierte Psychotherapie. Theorie, Klinik und Praxis*, Stuttgart: Schattauer 2004.
- Sarasin, Philipp, *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg: Junius 2005.
- Schmid, Wilhelm, *Denken und Existenz bei Michel Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹1991.
- Schneider, Kurt, *Klinische Psychopathologie*, Stuttgart: Georg Thieme¹⁵2007.
- Schneider, Peter K., *Ich bin WIR. Die multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte, Theorie und Therapie eines verkannten Leidens*, Hg. Erich Fuchs/ Fritz Oberbeil, 3 Bde., Neuried: ars una ²1997.
- Seeßlen, Georg, *Thriller. Kino der Angst*, Marburg: Schüren 1995.
- Seeßlen, Georg/Weil, Claudius, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt 1980.
- Sellmann, Michael, *Hollywoods moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik*, Hg. Rudolf Böhm/Konrad Groß/Dietrich Jäger, 17 Bde., Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

Singer, Alina, *Wer bin ich? Personale Identität im Film. Eine philosophische Betrachtung von Face/Off, Memento und Fight Club*, Stuttgart: Ibidem 2008.

von Braun, Christina/ Gabriele Dietze (Hg.), *Multiple Persönlichkeit. Krankheit, Medium oder Metapher?*, Frankfurt am Main: Neue Kritik 1999.

Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.), *Fremdwörter-Lexikon*, Gütersloh/München: Wissen Media² 2002.

Weber, Thomas, *Medialität als Grenzerfahrung. Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre*, Bielefeld: transcript 2008.

Wedding, Danny/Mary Ann Boyd/Ryan M. Niemiec, *Psyche im Kino. Wie Filme uns helfen, psychische Störungen zu verstehen*, Bern: Hans Huber ¹2011;(Orig.: *Movies and Mental Illness*, Cambridge: Hogrefe ³2010).

Wedding, Danny/ Mary Ann Boyd/ Ryan M. Niemiec, *Movies & Mental Illness. Using Films to Understand Psychopathology*, Cambridge: Hogrefe & Huber 2005.

Artikel:

Bergemann, Wibke, „„Voll schizo““, *Psychologie heute* 38/8, August 2011, S.42-45.

Branigan, Edward, „Fokalisierung“, *montage/av. Figur und Perspektive (2)* 16.1.2007, http://www.montage-av.de/a_2007_1_16.html , 1.2.2012.

Gast, Ursula, „»Das bin nicht ich« - Überleben in anderer Identität“, *Gehirn&Geist* 2003/4, <http://www.spektrumverlag.de/artikel/839443>, 10.12.11.

Lau, Jörg, „Die neueste Stimmung im Westen. Die vollends aufgeklärte Welt strahlt im Zeichen einer neuen Hysterie“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/1997/25/hysterie.txt.19970613.xml/seite-3> 13.06.1997.

Schweinitz, Jörg, „Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe“, *montage-av* 16.01.2007, http://www.montage-av.de/a_2007_1_16.html, 27.04.2012.

Wulff, Hans J., „Attribution, Konsistenz, Charakter. Probleme der Wahrnehmung abgebildeter Personen“, *montage-av. Figur und Perspektive (1)* 15.02.2006, http://www.montage-av.de/a_2006_2_15.html, 30.04.2012.

Wulff, Hans. J., *Darstellungsformen psychischer Krankheiten im Film*, <http://www.derwulff.de/1-4-10> 1990, 10.12.2011.

Wulff, Hans. J., *Psychiatrie im Film. 1. Konzeptionen der psychischen Krankheit*, <http://www.derwulff.de/1-4-1> 1985, 10.12.2011.

Wulff, Hans J., *Psychiatrie im Film. 8. Resümee: Metaphern, Normalitäten, Realitäten*, <http://www.derwulff.de/1-4-8> 1985, 10.1.2012.

Internetquellen:

BehaveNet, <http://www.behavenet.com/capsules/disorders/did.htm>, 17.10.2011.

Behrens, Roger, *Das Instrument der Macht. Ein Blick in den poststrukturalistischen Werkzeugkasten. Michel Foucaults Vorlesung über »Die Macht der Psychiatrie«*, http://alt.rogerbehrens.net/foucault_psychiatrie.pdf, 20.01.12

David, Lynch, <http://www.davidlynch.de/Pressehe.html>; Zugriff: 20.02.2012.

f-lm, <http://www.f-lm.de/2009/04/06/die-position-des-zuschauers-im-terrorfilm/>, 10.03.12.

International society for the study of dissociation Deutsche Sektion e.V., <http://www.dissoc.de/issd10.html>, 17.10.2011.

Jahrhaus, Oliver, *Der schwarze Schwan bleibt weiß*, http://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=selbstreflexion%20im%20film%20spiegel&source=web&cd=14&ved=0CC0QFjADOAo&url=http%3A%2F%2Fwww.medienobservationen.lmu.de%2Fartikel%2Fkino%2Fkino_pdf%2Fjahraus_swan.pdf&ei=7LyWT4vzDsrAtAa9-ejzDQ&usq=AFQjCNHy93b8QKNK4mfQA90p-AnvzGkFRg&cad=rja, 24.04.2012.

Navigare, <http://www.navigare.de/hofmannsthal/ersatz.html>, Zugriff: 23.01.12.

Schlichting, Joachim H., „Spiegelbild, Schatten und gespiegelter Schatten“, *Der mathematische und naturwissenschaftliche Unterricht* 59/4, http://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=h.%20joachim%20schlichting%20spiegelbild&source=web&cd=2&ved=0CC4QFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.uni-muenster.de%2Fimperio%2Fmd%2Fcontent%2Ffachbereich_physik%2Fdidaktik_physik%2Fpublikationen%2F382_spiegelbild_schatten_gespiegelter_schatten.pdf&ei=4HlwT8n0GcaP4gSvoO2-Ag&usq=AFQjCNE2bP1jF7gds63b6U7FIw9-RVPX2g&cad=rja, 1.2.2012.

Universität Magdeburg, <http://www-e.uni-magdeburg.de/anschuet/filmtheorie-lust.html>, 10.01.2012.

Reichert, Holger, *Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Die Leinwand als Spiegel*, <http://www.univie.ac.at/ims/reichert/dipl/Diplom06.htm> Mai 1993, 27.04.2012.

Schweinitz, Jörg, „Seminar: Auf falscher Fährte – Unzuverlässiges Erzählen im Film“, http://www.film.uzh.ch/lehre/lehrveranstaltungen/2007_HS/hs_faehrte.html 2009, 10.04.2012.

Tober, Antje, *Das doppelt verwundene ödipale Dreieck in David Lynchs Lost Highway*, http://www-copas.uni-regensburg.de/articles/issue_7/Antje_Tober.php, 05.04.2012.

Wulff, Hans J., *Psychiatrie und psychische Krankheit als Themen des Films. Eine annotierte Bibliographie*, <http://www.uni-kiel.de/medien/berpsy1.html> 26.02.2000, 25.04.2012.

7. Filmverzeichnis

Dédales. Würfel um dein Leben, Regie: Réne Manzor, DVD-Video, Anolis Entertainment 2005, (Orig. *Dédales*, Frankreich/Belgien 2003).

Der Student von Prag, Regie: Hans Heinz Ewers, Deutschland 1913.

Dr. Jekyll und Mr. Hyde, Regie: Rouben Mamoulian, USA 1931.

Fight Club, Regie: David Fincher, USA 1999.

Identität. In ihr liegt das Geheimnis, Regie: James Mangold, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Identity*, USA, 2003).

Lost Highway, Das Ende der Straße ist erst der Anfang, Regie: David Lynch, DVD-Video, ufa home entertainment 2002, (Orig. *Lost Highway*, USA/Frankreich 1997).

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1960.

Switchblade Romance. Hearts will bleed. Regie: Alexandre Aja, DVD-Video, Optimum Releasing 2005, (Orig. *Haute Tension*, Frankreich 2003).

8. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 – Abbildung 3	73
Abbildung 4 – Abbildung 8	77
Abbildung 9 – Abbildung 10	80
Abbildung 11 – Abbildung 16	85
Abbildung 17	91
Abbildung 18 – Abbildung 20	93
Abbildung 21 – Abbildung 23	95
Abbildung 24 – Abbildung 26	96
Abbildung 27 – Abbildung 32	97
Abbildung 33 – Abbildung 35	104
Abbildung 36 – Abbildung 39	105
Abbildung 40 – Abbildung 45	106
Abbildung 46 – Abbildung 48	107
Abbildung 49 – Abbildung 51	108
Abbildung 52	109
Abbildung 53 – Abbildung 56	116
Abbildung 57 – Abbildung 60	117
Abbildung 61 – Abbildung 64	121
Abbildung 65 – Abbildung 70	123
Abbildung 71	124
Abbildung 72 – Abbildung 75	129
Abbildung 76 – Abbildung 78	130
Abbildung 79 – Abbildung 82	131
Abbildung 83 – Abbildung 84	134

Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Medialisierung und Inszenierung der psychischen Dissoziation, insbesondere der multiplen Persönlichkeitsstörung, im Film auseinander. Die Figurenkonstruktion multipler Figuren steht dabei im Mittelpunkt.

Vor allem Figuren, die Opfer und Täter zugleich, also Gut und Böse in sich vereinen, sollen untersucht werden. Deshalb stehen vor allem Filme aus dem Genre Psychothriller und Horrorfilm im Mittelpunkt der Betrachtung, denn hier wird meist ein Persönlichkeitsanteil zum Mörder.

Den Filmanalysen geht die klinische Definition der multiplen Persönlichkeitsstörung, die Ursachen, Symptome und eine geschichtlichen Entwicklung umfasst, voraus, um ein Verständnis für die psychische Störung zu schaffen. Außerdem werden geisteswissenschaftliche Standpunkte aus der Literatur und der Philosophie anhand Hugo von Hofmannsthal's *Andreas* und Michel Foucault's *Gesellschaft und Wahnsinn* vorgestellt.

Im dritten Kapitel geht es um die filmspezifische Anpassung der psychischen Störung an das Medium Film. Neben der Figurenuntersuchung, einer Einführung in das Genre Psychothriller und Horrorfilm, werden die filmischen Stilmittel, wie auch die Erzählform untersucht. Es geht darum wie die psychische Störung bildtechnisch, akustisch, narrativ, sowie dramaturgisch dargestellt wird.

In der Filmanalyse findet eine Untersuchung der Filme *Identity*, *Lost Highway*, *Haute Tension* und *Dédales* auf die zuvor erarbeiteten Merkmale statt. Teil ist auch die Bezugsrealität der multiplen Persönlichkeitsstörung.

Die Analysen zeigen, dass Filme für die Inszenierung von MPS eine unzuverlässige Erzählform, sowie zur Darstellung der *Alter*-Persönlichkeiten verschiedene Schauspieler einsetzen. Das Publikum zu überraschen und zu verwirren, steht dabei immer wieder im Mittelpunkt. Zudem gewährt diese psychische Störung den Regisseuren in der filmischen Gestaltung, wie Kamera, Ton, Montage viel Freiraum und erlaubt eine Kriminalisierung der psychischen "Krankheit". Die Zuschauer bekommen die multiple Persönlichkeitsstörung nicht nur präsentiert, sondern können durch die filmtechnischen Verfahren den Zustand der Protagonisten/in sogar nachempfinden

Lebenslauf

Zur Person

Name Victoria Griebmeier
Geburtsdatum/-ort 29.12.1986/ Pforzheim

Bildungsweg

2006 - 2012 Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft,
Universität Wien

2008 Beginn Studium der Biologie, Universität Wien

2006 Allgemeine Hochschulreife, Gymnasium Karlsbad, Deutschland

Auslandaufenthalte

2006 Sprachaufenthalt in Toronto und Freiwilligenarbeit in Muskoka

Berufserfahrung

2011 Aufnahmeleitung *Die Alpen von oben* - Dokureihe für Arte, ZDF
Produktionsarbeit bei VIDICOM, Hamburg

2009 - 2010 Praktikum Produktion tvschoenfilm, Frankfurt am Main